



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2010

**Filipa Rosa Moura dos Santos Aranda** **Jazigos de Sombra: O Ritual da Morte na Performance Contemporânea**



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
**2010**

**Filipa Rosa Moura dos Santos Aranda** **Jazigos de Sombra: O Ritual da Morte na Performance Contemporânea**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos**

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

**Prof. Doutor Paulo Luís Almeida**

Professor Auxiliar da Subunidade Orgânica de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

orientador

**Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa**

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Ao meu companheiro de viagem, Paulo, e ao meu filho, Alexandre, pelo seu apoio incondicional.

Ao meu orientador, Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, pelo rigor na correcção dos meus textos e pelas críticas construtivas que impulsionaram o desenvolvimento desta dissertação.

À minha co-orientadora, Prof. Alexandra de Jesus Costa Beleza Moreira, que foi determinante na adequação de conteúdos e metodologia, fundamentais para a construção de um trabalho de estrutura sólida.

A todos os Professores e colegas deste mestrado, que sempre promoveram um ambiente de entreajuda e colaboração.

**palavras-chave**

ritual, morte, *performance*

**resumo**

A morte e os seus rituais têm expressão espontânea e visível na *performance* artística contemporânea, ao contrário do que sucede no quotidiano da sociedade ocidental do século XXI, que promove a sua ocultação. Esta investigação tem como objectivo analisar dois casos de *performance* artística, Hermann Nitsch e Marina Abramovic, à luz de um corpo conceptual de análise centrado nos rituais da morte ocidentais. Para melhor compreensão deste processo, procura-se estabelecer a ligação entre ritual e *performance*. Dado que o ritual mantém igualmente uma relação de proximidade com a religião, pretende-se averiguar se, e de que modo, na *performance* artística contemporânea, a morte e os seus rituais conseguem atingir os propósitos de um ritual religioso. No decorrer desta pesquisa também se verifica que a intenção inicial da *performance* artística, que era unir a vida e a arte, permanece no domínio da utopia.

**keywords**

ritual, death, performance

**abstract**

Death and its rituals have a visible and spontaneous expression in contemporary performance, as opposed to what happens in the daily routine of XXI century western society that hides it. This investigation aims to analyze two cases of performance, Hermann Nitsch and Marina Abramovic, according to a conceptual body of analysis centered in western death rituals. In order to have a better understanding of this process, the relation between ritual and performance is established. Because ritual is also closely connected with religion, this study seeks to acknowledge if and how death and its rituals are able to achieve the purpose of a religious ritual in contemporary performance. During this research it is verified that the original intention of performance, which was the union of life and art, remains in the realm of utopia.

## Índice de Figuras

Fig. 1. <i>Grutas de Lascaux</i> – França.....	13
Fig. 2. <i>Cabaret Voltaire</i> (foto de 1935).....	29
Fig. 3. Hugo Ball recita o poema sonoro <i>Karawane</i> (1916).....	30
Fig. 4. <i>Rose Sélavy</i> , 1921, Marcel Duchamp e Man Ray (1890–1976). Impressão em gelatina e prata, retocada à mão por Duchamp.....	31
Fig. 5. 9 de Março de 1960, inauguração da primeira exposição/ <i>performance</i> pública de <i>Anthropometries</i> , em Paris.....	32
Fig. 6. <i>Teatro de Orgias e Mistérios</i> , <i>Performance</i> de Hermann Nitsch.....	34
Fig. 7. <i>Teatro de Orgias e Mistérios</i> , <i>Performance</i> de Hermann Nitsch .....	35
Fig. 8. <i>Teatro de Orgias e Mistérios</i> , 1984, <i>Performance</i> de Hermann Nitsch em Prinzendorf, Áustria.....	38
Fig. 9. <i>Teatro de Orgias e Mistérios</i> , <i>Performance</i> de Hermann Nitsch em Prinzendorf, Áustria.....	41
Fig. 10. <i>Cleaning the Mirror I</i> , 1996, <i>Performance</i> de Marina Abramovic, Museum Villa Stuck, Munich.....	45
Fig. 11. <i>Balkan Baroque</i> , 1997, <i>Performance</i> vencedora do prémio da Bienal de Veneza de 1997, de Marina Abramovic.....	46
Fig. 12. <i>The Lips of Thomas (Seven Easy Pieces)</i> , 2005, <i>Performance</i> de Marina Abramovic, Guggenheim Museum, New York.....	49
Fig. 13. <i>The House with the Ocean View</i> , 2002, <i>Performance</i> de Marina Abramovic, Sean Kelly Gallery, New York.....	52
Fig. 14. <i>The House with the Ocean View</i> , 2002, <i>Performance</i> de Marina Abramovicgrado, Sean Kelly Gallery, New York.....	53

# Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Objectivos e Metodologia.....</b>	<b>7</b>
1.1. Conceitos Operatórios de Análise.....	8
<b>2. Morte e Ritual.....</b>	<b>11</b>
2.1. Introdução.....	11
2.2. Origem do Ritual.....	12
2.3. Ritual da Morte Simbólica.....	15
2.4. Ritual da Morte Concreta.....	17
2.5. Ritual Funerário.....	20
2.6. Ritual do Luto.....	24
2.7. Conclusão.....	26
<b>3. Análise de Casos da Performance Artística Contemporânea .....</b>	<b>27</b>
3.1. Breve Introdução à História da Performance Artística Contemporânea.....	27
3.2. Hermann Nitsch.....	33
3.3. Marina Abramovic.....	43
3.4. Conclusão.....	55
<b>4. Conclusões e Comentários.....</b>	<b>57</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>59</b>



## Introdução

*Jazigos de Sombra: O Ritual da Morte na Performance Contemporânea* é a temática da presente proposta de dissertação para Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro. O título evoca a recorrência à memória no contexto do ritual da morte na *performance* artística contemporânea. A memória como jazigo, onde se sepultam as vivências das quais nada mais resta senão a sombra, um vestígio ténue de momentos que já foram e não são mais. *Performers* como Marina Abramovic fazem questão de sublinhar que recorrerem às suas próprias memórias para a concepção das suas *performances* artísticas (Kaplan 1999: 10).

O estímulo para esta investigação surge da minha prática da *performance* artística aliada à assistência que presto a doentes terminais, no Instituto Português de Oncologia do Porto, no âmbito da Pastoral da Saúde. Esta experiência tem-me suscitado algumas interrogações sobre a morte e os seus rituais, tanto a nível antropológico como artístico. Interessa-me explorar a dicotomia existente entre a sociedade ocidental do século XX e inícios do XXI que oculta a morte, e a *performance* artística contemporânea que a expõe. Também é motivador o facto de, ao nível da reflexão teórica, não se encontrarem autores que se debrucem sobre a temática proposta, transformando a presente investigação num contributo para o desenvolvimento do estudo da *performance* artística contemporânea.

Para Zygmunt Bauman (2007: 111), a morte é o arquétipo “de um fim para além do qual não há começo”. O autor observa que o ser humano se sente prisioneiro do seu corpo efémero. Esta transitoriedade que é a sua existência deixa-o ansioso e abatido, tornando-o cego para a sua própria eternidade. O ser humano tanto domina como é dominado pelo tempo. O espírito que domina o tempo é aquele que tem a capacidade de se projectar no infinito, no absoluto, naquilo que a razão humana não pode alcançar. O que é dominado pelo tempo é limitado à finitude da sua existência terrena e ao pavor do seu fim inevitável (ibid.: 112).

Uma contextualização histórica ajudará a compreender a atitude perante a morte na sociedade actual. Philippe Ariès (1989: 44-59) é explícito ao designar o século XIX, no Ocidente, como um ponto de viragem na ideia da morte que, a partir dessa data, passou a ser concebida como uma transgressão. A viagem da vida é interrompida, e a razão que a comandava desmorona-se num pântano obscuro de irracionalidade dolorosa. Prevalece agora um ambiente de terror, que contrasta com a anterior tranquilidade da morte assistida no seio familiar, onde o moribundo esperava e aceitava a serenidade da sua derradeira caminhada, rodeado dos seus entes queridos. Na actualidade, o Ocidente assiste a um distanciamento da morte no seu quotidiano, recusando-a e transformando-a num tabu.

*O nascimento do homem é o começo dos seus desgostos. Quanto mais tempo viver, mais estúpido se tornará, porque a ansiedade de evitar uma morte inevitável será cada vez mais aguda. Que amargura! Vive para aquilo que está sempre fora do seu alcance! A sua sede de sobrevivência no futuro torna-o incapaz de viver no presente* (Rinpoche 2005: 35).

A experiência da morte é uma ocorrência comum que se insere no quotidiano. Rodeiam-na vários rituais, havendo autores<sup>1</sup> para quem a nossa vida diária se compõe de pequenos rituais, hábitos e comportamentos de que nem nos apercebemos e que são parte integrante desse quotidiano. Religiosos ou profanos, revestidos de um carácter solene ou simplesmente obsessivo-compulsivo (neuroses), para Richard Schechner (2006: 52) todos os rituais são *performances*; todos os rituais são acções repetidas, e executadas por um corpo vivo.

Esta relação acção/corpo também se verifica na *performance* artística. A *performance*, nas artes plásticas, impõe-se pelo facto de “aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento” (Birba cit. por Santos 2008: 4). Como refere Peggy Phelan,

*Performance's only life is the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being... becomes itself through disappearance* (cit. por Schimmel et al. 1998: 234).

A *performance* artística acontece no tempo, e a efemeridade é a sua condição, ela não é reproduzível. “É essa qualidade que faz da *performance* artística o parente pobre das artes contemporâneas” (Phelan cit. por Santos 2008: 8). Mas essa fragilidade é também a sua força. A *performance* artística não é compatível com a representação reprodutiva necessária à circulação do capital (ibid.); ela nega o mercado da arte e aquilo que perde em provento económico ganha-o em força crítica. Ao valorizar a liberdade de expressão artística e a criatividade em detrimento do virtuosismo e da técnica, a *performance* dessacraliza o discurso instituído pela arte (Santos 2008: 8). Como refere RoseLee Goldberg (1999: 7-9), autora pioneira no estudo da *performance* artística<sup>2</sup>, esta visa a união da vida e da arte. Na *performance*, o/a artista propõe-se transformar a sua própria vida num objecto de arte, na tentativa de expressar as suas ideias e ultrapassar as limitações impostas pela sociedade e pelas formas de arte mais convencionais.

A presente dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos:

No **capítulo 1**, Objectivos e Metodologia, abordam-se os objectivos e métodos adoptados para a realização do trabalho de investigação. Faz-se uma breve descrição dos propósitos que presidiram à elaboração do estudo, e menciona-se o processo de recolha e análise de dados. Seguidamente, enunciam-se os conceitos operatórios de análise (a desenvolver ao longo do capítulo 2).

No **capítulo 2**, Morte e Ritual, insere-se o “estado da arte”. A partir de uma cuidadosa revisão bibliográfica, confronta-se a opinião de vários autores que se têm debruçado sobre os

---

<sup>1</sup> E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Nova Iorque, 1967.

<sup>2</sup> *Performance Art: From Futurism to the Present*, cuja edição original data de 1979, é um dos primeiros livros escritos sobre o assunto e certamente o primeiro a utilizar a designação “performance art” no título. Esta última, aliás, aparece registada apenas desde 1971; cf. Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>. Acedido em 20/2/2010.

temas da morte e do ritual, quer no que respeita às sociedades ditas “primitivas” ou tradicionais (Etnologia) quer no que concerne ao mundo ocidental moderno. Pretende-se, deste modo, e através da construção de uma estrutura que assenta no conceito, traçar o panorama daquilo que se designará por “rituais da morte” na sociedade ocidental (os conceitos operatórios assim desenvolvidos serão utilizados na análise dos dois estudos de caso, no capítulo seguinte). Este capítulo também aborda a origem do ritual, no sentido de se entender o conceito de ritual como *performance* (Schechner 2006: 52), i.e. um conjunto de acções repetidas e/ou mais ou menos encenadas, e a relação entre ritual e *performance artística*.

No **capítulo 3**, Análise de Casos da Performance Artística Contemporânea, examinam-se a obra e os percursos artísticos de Hermann Nitsch e Marina Abramovic, tendo como base a estrutura elaborada no capítulo anterior. Há certamente outros casos importantes de performance artística, que não cabem porém no âmbito desta dissertação - não só pelas limitações de espaço inerentes, mas também porque esta opção é a que melhor retrata o conceito de ritual/*performance* a explorar. Neste capítulo também se faz uma breve introdução à história da *performance* artística contemporânea.

Por último, o **capítulo 4**, Conclusões e Comentários, faz um balanço dos resultados obtidos, ao mesmo tempo que levanta algumas questões relativamente à capacidade de estas acções inspiradas na morte e seus rituais serem capazes de suscitar uma verdadeira experiência de comunidade e de envolvimento social, se não mesmo de catarse (um pouco à semelhança do que ocorreria num ritual religioso). Questiona-se igualmente se as pretensões iniciais da *performance* artística, de unir arte e vida, transformando-se em obra de arte total, serão passíveis de concretização.

A dissertação é ainda complementada por uma lista bibliográfica.

# Capítulo 1

## Objectivos e Metodologia

O interesse pela temática do *Ritual da Morte na Performance Contemporânea* advém da minha prática da *performance* artística aliada à assistência que presto a doentes terminais, no Instituto Português de Oncologia do Porto, no âmbito da Pastoral da Saúde. Com esta experiência surgem algumas interrogações sobre a morte e os seus rituais, tanto a nível antropológico como artístico.

O objectivo geral desta pesquisa é perceber por que é que a sociedade ocidental do século XX e inícios de XXI oculta a morte, ao passo que a *performance* contemporânea a expõe. Posteriormente, desenvolvem-se alguns objectivos específicos, mais concretamente:

- compreender por que é que a temática da morte se transformou num tabu no Ocidente;
- estudar a relação entre ritual e *performance*, e, a partir daqui, fazer a ponte para a *performance* artística contemporânea;
- analisar dois casos de *performance* artística contemporânea, Hermann Nitsch e Marina Abramovic, com base num corpo conceptual de análise centrado nos rituais da morte ocidentais;
- analisar por que é que Hermann Nitsch e Marina Abramovic recorrem frequentemente ao tema da morte e respectivos rituais nas suas *performances* artísticas;
- averiguar se, ou de que modo, a *performance* contemporânea centrada no tema da morte e seus rituais consegue atingir os propósitos de um ritual religioso;
- verificar se a *performance* artística consegue concretizar o seu objectivo inicial, que era unir arte e vida, transformando-se numa obra de arte total.

Tendo como base os objectivos definidos para esta investigação, procedeu-se à recolha e selecção do material bibliográfico referente à morte e seus rituais no Ocidente, bem como aos dois casos de *performance* artística contemporânea, Hermann Nitsch e Marina Abramovic. Pretendia-se assim reunir informações de diversas fontes, com a finalidade de formar um conhecimento estruturado do objecto de estudo. Seguidamente procedeu-se à elaboração de fichas de leitura, etapa em que também se revê e relaciona o material e nele se procuram tendências e padrões relevantes, sempre numa perspectiva indutiva, visando a construção de um todo com sentido a partir do particular. Tiveram-se sempre presente os objectivos do estudo e as questões a que se pretendia dar resposta.

Na fase de análise dos dados, constatou-se que a sua interpretação é um instrumento fundamental de trabalho. E porque a interpretação do investigador é pessoal, isso implica a sua interferência, mesmo que inconsciente e indirecta, com toda a carga cultural e social que lhe está inerente. Há sempre uma oscilação entre a subjectividade latente e a lealdade ao rigor da objectividade. Deste modo, a investigação desenvolvida proporcionou a obtenção de diversas

leituras relativamente à *performance* artística contemporânea, e consequentemente, à atitude do ser humano perante o ritual da morte no contexto histórico actual.

### 1.1. Conceitos Operatórios de Análise

O primeiro estudioso dos rituais a colocar a ênfase na *performance* foi Émile Durkheim, para quem os ritos são sobretudo “modos de agir” (cit. por Segalen 2000: 14). O conceito foi mais tarde defendido por outros autores, nomeadamente Richard Schechner, professor de *Performance Studies* na Tisch School of the Arts, e autor de diversas obras sobre o assunto.

As acções ritualistas contribuem para unificar a comunidade. As pessoas conhecem e identificam os rituais executados repetidamente, o que lhes confere uma certa segurança. Elas estão familiarizadas com a sequência do ritual, por isso, conseguem prever as acções a desenvolver. Está aberto o caminho para que elas partilhem sentimentos, celebrem a solidariedade, e desfrutem de uma sensação de coesão social. O ritual não se limita a uma representação mecânica e simbólica evocada no decorrer da sua realização, ele explora toda uma estrutura psico-social de quem o realiza.

O ritual não é apenas uma manifestação formal e arcaica desprovida de conteúdo, concebida para celebrar ocasiões especiais, e ligada à esfera religiosa ou ao culto. O ritual coloca em prática o pensamento do ser humano. A vida em sociedade é caracterizada por um conflito entre o caos total, onde ninguém cumpre as regras, e a ordem absoluta, onde quase todos cumprem as normas estabelecidas. Quando a sociedade atinge um consenso, o colectivo consegue trazer as ocorrências diárias dos indivíduos para a esfera do controlo e da ordem. Assim, o ritual concede legitimidade e autoridade quando organiza e estrutura as posições das pessoas, os valores morais e as visões do mundo (Schechner 2006: 57).

Schechner (ibid.: 52) define o ritual como uma *performance*, uma sequência de acções repetidas e realizadas por pessoas ou, mesmo, animais. Contudo, há autores, como Martine Segalen (2000: 7-9), que questionam esta definição de ritual. Segundo a autora, o simples facto de uma acção ser habitual e repetitiva, não é critério suficiente para que, na sociedade actual, ela seja designada de ritual. Há também que considerar a ligação do ritual à religião, e constatar que esta perdeu a sua credibilidade, dissipando-se, assim, o suporte das demonstrações ritualistas.

Outro conceito operatório de análise é o Ritual da Morte Simbólica, que representa a ideia de morte e renascimento. Por vezes é acompanhado de sacrifícios e torturas para facilitar a passagem de uma etapa à outra. É frequente a utilização de sangue fresco para que a vida absorva a vitalidade da morte. O acto de renovação e ressurreição não deixa de ser uma tentativa de alcançar uma condição sobre-humana. Considera-se que o convívio com os símbolos da morte purifica a violência e liberta as pessoas do pavor de morrer (René Girard cit. por Perlmutter 2009: 3).

Por contraposição ao conceito de Morte Simbólica, corrente na antropologia, recorre-se à expressão Ritual da Morte Concreta. Verifica-se que, no final do século XIX, a morte transita de um acontecimento banal do quotidiano para uma ocorrência terrível a evitar a qualquer preço, atitude que se prolonga até à actualidade. Apesar do ser humano conhecer a sua finitude, vive como se fosse imortal, fazendo tudo o que está ao seu alcance para prolongar a vida. A morte que ele não consegue evitar é a morte solitária, que ocorre na solidão das casas, das ruas e dos hospitais.

O presente trabalho desenvolve também uma análise do Ritual Funerário, cujas alterações ao longo do tempo estão associadas às mudanças de atitudes perante a morte. Tanto este conceito operatório de análise como o do Ritual do Luto referido a seguir, são definidos, sobretudo, a partir da obra de Philippe Ariès, *O Homem Perante a Morte*, Vol. I e Vol. II (1988). No período pré-cristão, o medo da morte resulta na construção dos cemitérios fora das cidades<sup>3</sup>. Depois, com a dissipação do medo e a crença na Ressurreição, erguem-se no interior das mesmas. Ou seja, as necrópoles aproximam-se do edifício principal da igreja. Verifica-se que muitas actividades, como reuniões e feiras, se desenrolam em torno do cemitério. Também é neste local que, até ao século XVII, os mais desfavorecidos procuram abrigo, e padres e laicos constroem as suas habitações. Em contrapartida, os excluídos da sociedade não têm direito a enterro, e os seus ossos apodrecem ao ar livre ou em valas comuns. A partir do século XV, as ossadas são expostas artisticamente nos expositores das capelas dos cemitérios para contemplação. Na actualidade, a tentativa de erradicar a morte da vida culmina na diminuição dos enterros e no aumento das cremações<sup>4</sup>.

O decréscimo do Ritual Funerário enfraquece o Ritual do Luto. Observa-se que, na sociedade actual, o ser humano esconde a dor e vive-a em privado, ao contrário do que sucedia, por exemplo, no Romantismo onde havia uma exteriorização do culto da morte. Qualquer manifestação pública de pesar é, hoje, símbolo de desequilíbrio psíquico. Tudo é válido para eliminar a morte. Saliente-se que, no período medieval - e, especialmente nos meios rurais, até época relativamente recente - as demonstrações de luto eram intensas. O morto era acompanhado até ao sepulcro pelos familiares, amigos, padres, monges e desconhecidos, formando uma longa procissão.

No desenvolvimento deste trabalho aprofundam-se os conceitos acima mencionados, criando a possibilidade de ampliar os seus aspectos simbólicos mais relevantes, com o objectivo de os aplicar na análise dos casos Hermann Nitsch e Marina Abramovic.

---

<sup>3</sup> Ao medo da morte juntam-se os tabus da contaminação. Entre os antigos Gregos, a casa do morto considerava-se poluída, devendo ser purificada com água do mar e hissopo e, em Atenas, os enterros faziam-se de noite: "receavam poluir com a morte os próprios raios de sol" (Flacelière, s.d.: 94). Também por essa razão, em muitos povos antigos, os cemitérios se situavam fora dos limites da cidade. Cf. *infra*.

<sup>4</sup> Referimo-nos obviamente aos países ocidentais. Existem outras culturas, como é o caso da Índia, onde a prática da cremação remonta a tempos imemoriais.

## Capítulo 2

### Morte e Ritual

#### 2.1. Introdução

Desde finais do século XIX, e segundo Philippe Ariès (1989: 59), assiste-se a uma recusa da morte, que se torna vergonhosa e interdita, cultivando o seu próprio desaparecimento. Esta situação agrava-se quando o moribundo deixa de morrer em casa rodeado de familiares e amigos, e passa a morrer na solidão do hospital. Ao nomear a morte provoca-se "uma tensão emocional incompatível com a regularidade da vida quotidiana" (ibid.: 151).

O ser humano esconde-se detrás da cortina ilusória e impermanente do real, onde tenta assegurar a sua própria continuidade. Ele sai da sua toca quando se sente ameaçado pela morte e a tem que enfrentar. A morte é um fenómeno pessoal de impropriedade; nunca é percebida como a própria morte, mas como a morte do outro. O ser humano tem medo da morte porque veste a pele de um personagem que lhe é estranho, não se conhecendo a si mesmo (Rinpoche 2005: 35). A este propósito Michel de Montaigne (*Ensaaios*, Livro I, XX) faz notar que por mais que as pessoas fujam da morte ela acabará por encontrá-las, onde quer que elas estejam. Para atenuar este medo da morte Montaigne sugere que as pessoas se habituem a ela, transformando-a num pensamento permanente do seu quotidiano. Deste modo a morte deixará de surpreender porque já é esperada, e as pessoas deixarão de ser prisioneiras do medo de morrer<sup>5</sup>.

A morte está presente em todas as culturas, mas de forma diferenciada. Edgar Morin (1988: 25) evidencia que ela é parte integrante da evolução do ser humano, e, por conseguinte, incorpora a vida. A sociedade, a vida e a morte coexistem na mesma estrutura organizacional. Por um lado, o ser humano tem uma consciência objectiva da sua mortalidade, mas, em simultâneo, é movido pela busca subjectiva da imortalidade.

As pessoas exprimem a essência da vida através das suas crenças e atitudes perante a morte. Passam a vida a tentar eliminar o seu maior inimigo: a morte. Lutam contra a morte com a linguagem, com amuletos e talismãs, com sinais e símbolos que registam em diversos materiais, com a ingestão de substâncias sagradas e com cerimónias formais. Recorrem ainda à oração, ao jejum, e "retiram-se em cavernas escuras e sombrias", para se refugiarem da morte (Meltezer cit. por Kovács 2008: 29-30). A morte transforma-se num tabu. Porém, apesar das mais variadas tentativas para ocultar e negar a morte, as pessoas não se conseguem livrar dela. A morte marca a

---

<sup>5</sup> Todavia, no final da sua vida, Montaigne muda de opinião. Ele diz que a morte é o fim da vida, e não o seu objectivo, por isso, pensar continuamente na morte pode transformar-se num tormento e num obstáculo para viver a vida dentro dos padrões da normalidade (*Ensaaios*, Livro III, XII).

sua presença no quotidiano, espreitando em todas as esquinas e em todos os rostos. Ela é uma força que persiste, mesmo sem ser convidada (Kovács 2008: XV).

## 2.2. Origem do Ritual

O termo português *ritual* aparece pela primeira vez em 1614, e deriva do latim *ritualis*, “relativo aos ritos (religiosos)”. Já o vocábulo *rito* tem origem no latim *ritus*, referente a “cerimónia ou tradição religiosa; uso, costume”<sup>6</sup>. Todavia, e de acordo com os filólogos, *ritus* significa, mais precisamente, “ordem prescrita”, e está relacionado com formas gregas como *artus*, que designa “organização”; *ararisko* “harmonizar”, “adaptar”; e *arthmos*, que remete para “ligação”, “junção”. A raiz *ar*, oriunda do indo-europeu védico (*rta*, *arta*), aponta para uma etimologia que designa “a ordem do cosmos, a ordem das relações entre os deuses e os homens e a ordem entre os homens” (Segalen 2000: 11).

No Ocidente, a palavra ritual designou inicialmente o conjunto dos ritos estabelecidos por uma religião (católica, protestante, judaica), e só mais tarde, por extensão de sentido, a etiqueta, i.e. “o conjunto das regras socialmente estabelecidas que devem ser observadas em qualquer acto solene”. Um outro sentido, mais técnico, pertence hoje ao domínio da Psicopatologia, e designa o “comportamento repetido e sem sentido aparente, mantido por um indivíduo com o fim de aliviar a ansiedade, característico de neuroses obsessivo-compulsivas”<sup>7</sup>.

A prática do ritual remonta aos primórdios da humanidade<sup>8</sup>, e deixou vestígios em grutas como as de Lascaux e Altamira, em França e Espanha respectivamente. As pinturas e esculturas, de padrões abstractos e figurativos, datam, as mais recentes, de 9,000 a.C. e, as mais antigas, de há 30,000 anos atrás (Schechner 2006: 57). Elas revelam a existência de cerimónias em que se cuidava dos mortos e de outras actividades do quotidiano. Algumas retratam pessoas com máscaras a dançar. Outras exibem pegadas que remetem para a dança. Muitas são representações exactas de animais como javalis, veados, bisontes e cavalos.

---

<sup>6</sup>Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline>; Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, <http://portal.doc.ua.pt/houaiss/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame?palavra=ritual#159792> (acedidos em 23/3/2010).

<sup>7</sup>Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (ibid.).

<sup>8</sup> Na verdade, ao homem de Neandertal. Os homínidos tomam, pela primeira vez, consciência da brevidade da sua existência no Paleolítico Médio. Para aceitarem a morte, ritualizam-na, e disso restam alguns vestígios. As mais antigas sepulturas conhecidas, encontradas no Próximo Oriente, contêm esqueletos de Neandertal (ou Cro-Magnon arcaicos), datando de entre 11 000 e 45 000 anos. Em muitos desses enterramentos são encontradas oferendas, e a própria disposição dos corpos não é feita ao acaso (P. Testard-Vaillant, “Les Différents Modes de Vie de nos Ancêtres - les Rites Funéraires” in *Science & Vie/Hors-série*, N.º235, Junho 2006, pp.108-111). Também as ossadas (c. 24 500 anos) da criança de 4 anos de Lagar Velho, Portugal, enterrada com conchas e coberta de ocre (um pigmento já utilizado pelo Neandertal), indicam a existência de um ritual funerário, mesmo que rudimentar (E. Trinkaus, “The early Upper Paleolithic human skeleton from the Abrigo do Lagar Velho, Leiria, Portugal, and modern human emergence in Iberia” in *Proceedings of the National Academy of Science (USA)*, Vol. 96, Junho 1999, pp. 7604-7609 ).





Fig. 1. Grutas de Lascaux – França

Mas não é fácil decifrar o seu significado, nem descortinar o que transmitiam às pessoas que as fizeram. Talvez funcionassem como repositório da imaginação, do desejo e da memória de grupo. De acordo com Richard Schechner, professor e investigador de *Performance Studies* na Tisch School of the Arts, em Nova Iorque, as pinturas e esculturas eram, provavelmente, *action works* elaboradas com uma finalidade específica, e não mera arte visual para contemplar e reflectir como num museu. As grutas não eram galerias de arte, no sentido actual do termo. Para além do difícil acesso, as tochas não permitiam uma iluminação adequada das imagens. É provável que fossem locais onde se realizavam iniciações e cultos mágicos propiciatórios de abundância de caça (ibid.).

O ritual tem sido estudado sob o ponto de vista de diferentes ciências e disciplinas, com abordagens e resultados diversos. A Etologia humana (inspirada em Lorenz<sup>9</sup>) e o Interaccionismo simbólico de E. Goffman<sup>10</sup>, bem como uma corrente próxima da psicanálise, encaram os rituais sociais sobretudo como sistemas de defesa. Inserindo-se, em parte, nessa escola de pensamento, Schechner (ibid.: 52) acredita que os rituais têm um papel apaziguador nas relações difíceis e conflituosas entre as pessoas (e animais), e auxiliam nas fases de transição difíceis. Também ajudam a lidar com desejos inquietantes, incompatíveis com as normas do quotidiano. O dia-a-dia está repleto de rituais, que muitas vezes são denominados de rotinas, hábitos, ou obsessões, pelo seu carácter intimista ou secreto.

*Every day people perform dozens of rituals. These range from religious rituals to the rituals of everyday life, from the rituals of life roles to the rituals of each profession, from the rituals of politics and the judicial system to the rituals of business or home life. Even animals perform rituals (ibid.).*

Martine Segalen (2000: 7-10), porém, contesta que o simples acto diário de lavar os dentes possa considerar-se um ritual, ou que este conceito se torne tão lato a ponto de abranger o

<sup>9</sup> Konrad Lorenz (1903- 1989), zoólogo austríaco e prémio Nobel, é considerado um dos fundadores da etologia moderna.

<sup>10</sup> Cf. nota 1.

comportamento animal. Interroga-se também sobre o facto de, na sociedade tecnocrata actual dominada pela racionalidade, haver ou não lugar para a vivência do ritual com toda a carga de religiosidade e sagrado que lhe é inerente. Não está a celebração religiosa, confinada a uma pequena minoria, em vias de extinção e total descrédito? Sendo assim, e tendo em consideração a vastidão de designações para o vocábulo *ritual*, bem como a sua utilização desregrada, a autora reconhece que, hoje, não é fácil estabelecer uma definição rigorosa de ritual, para além de, alargando-a demasiado, se correr o risco de perder toda a sua eficácia semântica.

Na verdade, uma das primeiras abordagens ao estudo do ritual, há cerca de um século, realçou a sua ligação ao *sagrado* – mais ainda do que ao religioso. Em *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (Paris, 1912), o sociólogo Émile Durkheim propõe a ideia de ritual como *performance*. Ele defende que os rituais, enquanto *performance*, criam e mantêm a solidariedade social. Acredita ainda que, apesar de os rituais comunicarem ou expressarem conceitos religiosos, eles não são ideias ou abstracções, mas sim *performances/acções* a executarem conhecidos padrões de comportamento (Schechner 2006: 57).

A complexidade da relação entre ritual e pensamento, já assinalada por Durkheim, estimula os neurologistas a investigarem também os efeitos que os rituais têm no cérebro. Desde sempre que a *performance* de acções repetidas e rítmicas foi utilizada, em determinadas culturas, como forma de provocar o transe, levando as pessoas a sair da realidade. Nesse sentido se pronunciaram diversos antropólogos e sociólogos.<sup>11</sup>

R. Rappaport (cit. por Schechner 2006: 53) também define ritual como sendo: “(...) the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not encoded by the performers”. Habitualmente, considera-se que os rituais são repetitivos, estilizados, e estereotipados, ocorrendo, geralmente, em locais específicos e em momentos determinados pelo calendário, pelo relógio ou por circunstâncias específicas. Deste modo, a *performance* constitui o *sine qua non* do ritual:

(...) *Performance is not merely a way to express something, but is itself an aspect of that which it is expressing. (...) Ritual not only communicates something but is taken by those performing it to be ‘doing something’ as well (...) (ibid.).*

Schechner (2006: 38) sublinha igualmente o elemento *performance*, que define como sendo “ritualized behaviour conditioned and/or permeated by play”. As *performances* são acções transmissíveis, estruturadas e codificadas, geradas pelo intercâmbio entre o ritual e o lúdico; são gestos e sons ritualizados. Quase tudo o que se disse e fez, já foi dito e feito antes, qualquer tentativa de reclamar a originalidade é inútil porque “rituals are collective memories encoded into actions” (ibid.: 52). O ritual é sério, rígido e autoritário, enquanto o lúdico é mais divertido e flexível. O lúdico é um estado de ânimo que permite viver os excessos e os tabus espontaneamente; move-se em terreno ambíguo, projectando-se em várias direcções simultaneamente. Por vezes

---

<sup>11</sup> Cf. infra. Recentemente, uma nova teoria sobre a origem da arte rupestre chamava a atenção para a relação entre transe, ritual e xamanismo: Jean Clottes e David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire* (Paris, 1996).

obedece a regras, outras vezes não. Nas artes visuais foi o “brincar” com a realidade que precipitou o aparecimento do cubismo e do expressionismo abstracto (ibid.: 89-90). O ritual e o lúdico são veículos que transportam as pessoas para uma realidade diferente daquela que vivenciam diariamente. Nesta *second reality*, as pessoas interpretam outro personagem, cujas acções se distinguem daquelas a que estão habituadas. Sendo assim, pode-se dizer que, com o ritual e o lúdico, as pessoas passam por um processo de transformação permanente ou temporária (ibid.: 52).

### 2.3. Ritual da Morte Simbólica

O universo é uma constante alternância de ciclos de movimento e de relativa inactividade, transições que se repercutem nos seres humanos. O antropólogo francês Arnold van Gennep (1960, 1908: 2-3) considerava que também a vida em sociedade é constituída por uma sucessão de passagens que estabelecem o elo de ligação entre fases distintas, mas similares nas suas etapas inicial e final. Acontecimentos como o nascimento, a puberdade, o casamento, a paternidade, a profissionalização e a morte são celebrados com cerimónias, cuja finalidade é permitir e facilitar a passagem de uma fase solidamente estruturada a outra igualmente consistente. Schechner (2006: 52) defende que estes “rituais de passagem”, como lhes chamava van Gennep, exercem um poder transformador permanente.

Mircea Eliade (1999: 192-193) reforça a ideia de ritual de passagem ao afirmar que tanto o nascimento, como o casamento e a morte são sempre uma iniciação, porque têm implícita uma mudança drástica na vida das pessoas. Esta mudança torna-se mais complexa no ritual da morte, uma vez que o defunto tem que ser inserido e aceite na “comunidade dos mortos”. Há povos em que a morte só é validada com o ritual do enterro; o defunto só é considerado morto depois de realizadas as cerimónias fúnebres. Por outro lado, Eliade adverte que num ambiente a-religioso, raro na sua forma pura, o nascimento, o casamento e a morte perdem a sua qualidade de ritual, transformando-se numa acção concreta.

Apesar da completa secularização do nascimento, do casamento e da morte, as pessoas não conseguem eliminar da memória hábitos religiosos erradicados. É por isso que o ritual está, muitas vezes, associado à religião e ao sagrado<sup>12</sup>. O ritual religioso materializa os ensinamentos sagrados, abre caminho ao sobrenatural, e facilita a inserção do indivíduo na comunidade. Entre os muitos rituais religiosos constam as canções, danças e dizeres de pessoas possuídas pelo Orixá do Candomblé, a Eucaristia dos Católicos, e as cinco prostrações diárias que os Muçulmanos fazem em direcção a Mecca. Assim, estão criadas as condições para um contacto exclusivo com a natureza sagrada, o que se verifica no Candomblé. Aqui, a pessoa real

---

<sup>12</sup> É de salientar a existência de rituais de carácter cívico como, por exemplo, o casamento civil em França (país que muito cedo se tornou secular), que ocorre na presença do “Maire”. Muitos destes rituais modernos são originários de cerimónias religiosas.

desaparece, permanecendo apenas a atitude do ser divinizado – o Orixá. Na religião Católica, no decorrer da eucaristia, dá-se a transubstanciação, em que o padre aceita que o pão e vinho se transformem em corpo e sangue de Cristo. A imaginação de sentido dual, própria do ser humano, é parte integrante das relações individuais e sociais (Godelier, cit. por Conceição 2004: 3).

As estruturas religiosas regulam a maior parte das sociedades primitivas. A escassa circulação dos rituais nestas sociedades é explicada por Marcel Mauss ao referir “que nem tudo pode ser trocado, uma vez que existem elementos que devem ser guardados” (cit. por Conceição 2004: 6). E quando ocorre algum movimento raro no sentido de expansão dos rituais para fora do grupo, ele é muito restrito. Nesta linha de pensamento surge Godelier a defender que não há necessidade de trocar nem divulgar tudo, “justificando que guardar uma informação, reter um determinado objecto é preservar um certo poder” (ibid.). Grande parte destas sociedades ainda não se encontra preparada para “ter, adquirir ou manipular determinados conhecimentos” (ibid.). O acesso ao saber é feito por etapas, de acordo com a idade do indivíduo, que se sujeita a determinados rituais. O segredo preserva a cultura e tradição, garantindo a especificidade do grupo (ibid.: 8).

Nas suas investigações, Mircea Eliade (1999: 194-199) verifica que, nas sociedades primitivas, a existência só faz sentido depois de se passar pelo ritual de iniciação da morte e ressurreição simbólicas (segundo nascimento). Esta tentativa de alcançar uma vida sobre-humana faz-se pela imitação dos rituais instituídos pelos mitos, heróis civilizadores e deuses da antiguidade. Por exemplo, as divindades lunares são associadas às mutilações, que carregam em si o símbolo da morte. Nas suas diversas fases, a lua tem um comportamento cíclico de morte e renascimento. Estes ciclos também podem estar presentes no corpo humano através de incisões e tatuagens.

Nalgumas tribos, o processo de iniciação implica um corte com a vida precedente e o retorno ao estado de inocência, onde a aprendizagem do novo coincide com uma nova etapa da existência. Há ocasiões em que o segundo nascimento decorre de gestos perceptíveis. Alguns povos bantu<sup>13</sup> realizam o ritual “nascer de novo” antes da circuncisão dos rapazes. Esta acção começa com o sacrifício de um carneiro pelo pai. Depois a criança emita o choro de um recém-nascido em cima de uma cama. Passados três dias, o pai embrulha a criança na membrana do estômago e na pele do carneiro. A criança permanece assim durante três dias. As peles dos carneiros também servem para enfaixar os mortos bantu, que depois são enterrados em posição fetal.

Esta prática ritual de renascimento simbólico já era utilizada no Antigo Egipto e na Índia. O sacrifício facilita a ligação entre a vida e a morte. O sacrifício de um animal, com a intenção de beber o seu sangue, ou o canibalismo, simbolizam a “incorporação dos elementos vitais do morto” (Kovács 2008: 30). Para René Girard (cit. por Perlmutter 2009: 3), o ritual com sangue tem a

---

<sup>13</sup> Bantu designa, hoje, uma área geográfica contígua e um complexo cultural específico dentro da África negra (Munanga 1995/96: 56-63).

função de “purificar a violência”, que é direccionada para uma vítima cuja morte não tem represálias. É fundamental que o sangue utilizado seja fresco e saia ainda a latejar, pois se coagular no sacrificado, torna-se impuro, representando a violência, a doença ou a morte. Depois de terminado o ritual, o sangue é imediatamente retirado, sem deixar qualquer vestígio. Este tipo de ritual liberta a comunidade do terror da morte. O autor afirma que “only blood itself, blood whose purity has been guaranteed by the *performance* of appropriate rites - the blood in short, of sacrificial victims - can accomplish this feat” (ibid.).

Nas cerimónias iniciáticas, o carácter simbólico do novo nascimento acompanha quase sempre o da morte. A conquista de uma nova vida implica uma morte e separação. *Ngakola* é uma sociedade secreta existente nas tribos africanas *Mandja* e *Banda*. No período da iniciação, os neófitos ouvem a história do monstro *Ngakola*, simbolizado por uma cabana. Esta acolhe o neófito que aí é chicoteado e torturado, ouvindo a voz do monstro. O neófito é levado a acreditar que se encontra no ventre do monstro e que por ele vai ser digerido. Após estas provações *Ngakola* vomita o neófito, que renasce renovado. A morte simbólica verifica-se quando o neófito é absorvido pelo ventre do monstro.

Este simbolismo tem grande preponderância nas práticas iniciáticas da puberdade, que são iguais aos rituais de acesso a uma sociedade secreta: “reclusão, torturas e provas iniciáticas, morte e ressurreição, imposição de um novo nome, ensino de uma língua secreta, etc.” (Eliade 1999: 198-200). O acto simbólico de regresso ao ventre materno tem uma amplitude cósmica. O mundo é o companheiro de viagem do iniciado no retorno à noite cósmica, onde ambos renascem. O neófito deseja a presença da figura materna quando está perante a iminência da morte. Este ritual tem implícita uma terapia de cura. O “doente” vai “nascer mais uma vez”, e a sua saúde é restaurada. Ele regressa aos tempos primordiais, aos momentos anteriores à Criação, onde a mancha e a dor ainda não se vislumbravam (ibid.: 202-203).

O ventre materno é simbolizado por diferentes elementos da natureza como as grutas, as casas, a terra e o mar. A pátria é, muitas vezes, associada à figura materna. Os soldados que estão no campo de batalha manifestam, com regularidade, o desejo de regressar à sua pátria. E muitos rituais decorrem na casa materna, envoltos de familiaridade, protecção e aconchego (Kovács 2008: 30).

As sociedades primitivas tentam ultrapassar a morte convertendo-a em ritual de passagem. Acreditam que a morte é a iniciação máxima, e que nascimento, morte e renascimento compõem um único mistério. É impossível estagnar numa destas etapas, pois o seu movimento é contínuo (Eliade 1999: 204).

## **2.4. Ritual da Morte Concreta**

A morte começa quando as pessoas não se apercebem que a morte existe. Quando não se revoltam ao ver a morte do outro. “O suicida que não sabe que já morreu antes de matar-se,

porque não suportou a vida” (Roosevelt Moisés Cassorla, cit. por Kovács 2008: XV). A criança indigente que morreu de fome, a prostituta que perdeu a dignidade, o operário que perdeu os dedos, e o ser humano que ofuscou a sua humanidade (ibid.: XVI).

A propósito do “si” e do “outro”, Zygmunt Bauman afirma não haver ninguém com

*um si-próprio capaz de encontrar o si-próprio dos outros na sua singularidade, e por isso a coexistência declarada é um espaço sem contactos: nela cada um procura, e encontra, ou encontra sem o ter procurado, uma licença que o dispensa do arriscado e monótono, penoso e esgotante, jogo do contacto (2007: 58).*

O outro, continua Bauman, transforma-se numa responsabilidade do si-próprio, e é alvo de emoção. A ligação emocional ao outro significa que o si-próprio é responsável por qualquer acção ou inacção a desenvolver. Mas o envolvimento do outro nas emoções do si-próprio gera uma dependência mútua e uma relação de poder (ibid.: 72-73). Ainda que o si-próprio se deixe absorver pela morte do outro, na realidade, observa-se a ele mesmo, numa visão declaradamente narcisista, e ao mesmo tempo aterradora. Contudo, o si-próprio não pode chorar, porque este direito é reservado à solidão, onde ninguém pode ver nem ouvir. É fundamental evitar a tristeza, conservando sempre um ar de boa disposição, mesmo quando se está submerso na angústia. A tristeza é adversária da felicidade, “e a sociedade arrisca-se então a perder a sua razão de ser” (Ariès 1989: 59). Não se pode desligar o interdito da morte no Ocidente, de uma cultura urbana em que a insaciável busca da felicidade está associada à do lucro imediato<sup>14</sup>.

Philippe Ariès (1988, Vol. I: 26-27) assegura que, apesar do horror perante a morte, o cadáver é alvo de grande publicidade no Ocidente até ao final do século XIX. A fronteira entre a vida e a morte é diluída numa ocorrência comum, onde a despedida do mundo se caracteriza pela vivência de alguns rituais. Depois de pedir perdão, o moribundo entrega a sua alma e a dos seus familiares ao divino. A seguir, deita-se virado para o Oriente com as mãos cruzadas sobre o peito, posição na qual reza a última oração e aguarda o último suspiro.

Mas a morte nem sempre é encarada de forma tão pacífica. Quando ela aparece sorrateiramente, sem avisar, é assimilada como uma maldição. O ser humano enfrenta o absurdo da sua própria finitude, reforçado na morte clandestina, sem testemunhas, nem cerimónias, “do viajante no caminho, do afogado no rio, do desconhecido cujo cadáver se descobre à beira de um campo” (ibid.: 20).

No ritual da morte pública, o morto ocupa o seu lugar no centro do velório, e é visitado por familiares e amigos. Hoje, esta prática ainda não está completamente extinta. Nela, o morto nunca está só. A morte solitária acontece, sobretudo, na solidão do quarto de um hospital (ibid.: 29), e começa nos anos 1930-1940. Ariès (1988, Vol. II: 327-328) assegura que, a partir desta altura, se

---

<sup>14</sup> A este propósito, Robert Lane (cit. por Bauman 2007: 43) conclui que o aumento de rendimento das pessoas, não é proporcional ao seu nível de satisfação com a vida. E que “os ricos não são mais felizes do que as classes médias, e a classe média alta não é mais feliz do que a classe média baixa.” O autor salienta ainda que, se o dinheiro compra a felicidade, é numa percentagem muito reduzida, ou até nula. Apenas os pobres ficam mais felizes ao verem o seu rendimento aumentado.

verifica um distanciamento em relação à morte na sociedade ocidental. Morrer em casa torna-se um peso insuportável para a família.

O morto liberta odores nauseabundos, criando um ambiente de nojo e repulsa, incompatível com a difusão de hábitos de higiene e conforto. Um ambiente de doença e sofrimento que torna as pessoas frágeis e pouco resistentes. Um cenário de morte que, no início do século XIX, estava integrado na vida quotidiana. Para além disto, verifica-se que os cuidados que eram antes prestados ao moribundo pelos amigos, vizinhos e familiares (das classes populares da província e da burguesia urbana), são agora uma obrigação dos parentes mais próximos. Tratar um doente nas exíguas paredes de um apartamento do século XX não é tarefa fácil. As pequenas caixas de betão assemelham-se a minúsculas celas de uma prisão onde ninguém se conhece, onde não há lugar para um cumprimento. Cada pessoa só pode contar com ela própria. Constatase ainda que as famílias ocidentais estão reduzidas a dois ou três elementos, cuja escassez de tempo não permite uma dedicação intensiva ao doente (Ariès 1988, Vol. II: 321).

A morte no hospital vai permitir o acesso a novas técnicas que atenuam a dor, menos dispendiosas do que seriam em casa. Assim, os hospitais ficam cheios de idosos incuráveis e de moribundos mantidos vivos. O quarto do moribundo desloca-se da casa para o hospital. E este transforma-se num asilo onde a família esconde o doente insuportável para ela e para o mundo. Deste modo transfere a assistência para os outros, a fim de prosseguir com a sua vida quotidiana. Agora é o médico que determina o tempo da morte. Ele não a pode evitar, mas pode regular se vai demorar horas, dias, semanas, meses, ou anos; é a morte adiada. O prolongamento da vida torna-se um objectivo, mesmo que seja uma vida artificial. No hospital, o morto já não é alvo de publicidade, nem a figura central do velório. A maioria das vezes morre só, na sua cama de enfermaria, sem a presença da família, ou de uma mão amiga.

Nalguns países, este ambiente deu origem a hospitais especializados na preparação da morte. Um lugar onde o doente não é obrigado a enfrentar uma equipa médica ávida de o curar custe o que custar. É exemplo disso o hospício de Saint Christopher, nos arredores de Londres (ibid.: 322, 338, 339). No seu livro, *O Homem Perante a Morte II*, Philippe Ariès (ibid: 344) faz referência a Elizabeth Kübler-Ross (1926-2004), uma defensora deste sistema de acolhimento a moribundos. Ela acompanhou muitos doentes terminais ao longo da sua vida. Sobre esta experiência realizou palestras e escreveu livros, onde expôs o seu pensamento sobre a morte e o morrer<sup>15</sup> (Macedo 2004: 19-62).

João Carlos Macedo (ibid.: 68) sublinha que, relativamente à transferência da morte para o hospital, esta médica psiquiatra suíça não nega o benefício das novas tecnologias. No entanto, ela “denuncia o facto de os cuidados de saúde se centrarem primordialmente nas técnicas,

---

<sup>15</sup> *Sobre a Morte e o Morrer* (1998, 1981) é um dos livros mais conhecidos de Elizabeth Kübler-Ross.

esquecendo-se a pessoa doente que não tem voz” (ibid.: 69), o que não a inibe de sentir a doença nem a aproximação da morte. Ela acrescenta ainda que os profissionais de saúde têm uma melhor preparação técnica, mas uma deficiente preparação no acolhimento do sofrimento humano (ibid.). Kübler-Ross ficou conhecida “como uma pioneira do movimento de introdução da morte no debate social” (ibid.: 66). Ela fez questão de salientar que o ser humano sempre repudiou a morte, e sempre a considerou uma impossibilidade para si próprio. O ser humano não consegue conceber para si uma morte natural, o seu inconsciente apenas aceita a morte oriunda de circunstâncias externas e imprevistas. A morte é, por este motivo, frequentemente associada a algo de terrível (Kübler-Ross 1998: 6).

Ainda que o ser humano tenha consciência da sua finitude, ele age como se fosse imortal. Pensa que as suas acções são ininterruptas, e tenta perpetuar a sua obra, na expectativa de não ser esquecido e, assim, alcançar a imortalidade. Surgem, então, a repressão e a negação da morte como mecanismos de defesa e protecção contra o medo da mesma morte. Só assim ele consegue desfrutar do mundo incompreensível que o cerca. No fundo, o ser humano debate-se, na sua existência, com dois grandes medos. O da vida e da sua eventual destruição, e o da morte. Na opinião de Maria Júlia Kovács (2008: 25), este é o grande paradoxo humano.

## 2.5. Ritual Funerário

Este ponto e o seguinte são baseados, no essencial, em conceitos que Philippe Ariès desenvolve na sua obra *O Homem Perante a Morte* (1988, Vol. I: 41-90, Vol. II: 327-336).

Como já foi referenciado, nas cerimónias iniciáticas, o carácter simbólico do novo nascimento acompanha quase sempre o da morte. A exaltação colectiva nas cerimónias fúnebres ou sagradas é provocada pelos excessos emocionais vividos em todo o seu potencial. Edgar Morin (1988: 27) constata que, na tribo aborígene australiana *Waramunga*, as pessoas se atiram sobre o corpo do moribundo numa auto-mutilação frenética. Esta é uma forma de extravasarem a dor provocada pelo choque da morte. As emoções extrapoladas neste ambiente constituem um ritual de ostentação bem estruturado, que pode camuflar as verdadeiras emoções originadas pela morte, ou atribuir-lhe um sentido desviante. A exibição da dor nalguns funerais tem o objectivo de mostrar ao morto o tormento dos vivos para garantir a “benevolência do defunto”. Morin prossegue lembrando que “em certos povos é a alegria que é de bom uso nessas ocasiões: visa mostrar tanto aos vivos como ao morto que este é feliz” (ibid.).

Philippe Ariès reforça a ideia de afastamento do morto. Ele afirma que os Antigos, apesar da proximidade com o morto, temiam a sua presença e enviavam-no para longe dos seus domínios. Os cemitérios situavam-se no exterior da cidade, à beira das estradas, como a Via Appia em Roma: as sepulturas de família eram construídas em terrenos privados, “ou cemitérios colectivos, possuídos e geridos por associações que talvez tenham fornecido aos primeiros



cristãos o modelo legal das suas comunidades”<sup>16</sup> (1988, Vol. I: 41-42). O corpo enterrado ou incinerado perdia toda a sua pureza, e transformava-se numa massa suja e imunda. Todavia, isto não impedia as pessoas de prestarem culto aos túmulos, pois assim asseguravam que o defunto não regressaria para os incomodar.

Com os antigos cristãos, primeiro em África e depois em Roma, desaparece o medo e a aversão aos mortos. Estes começam a habitar no interior das cidades, onde convivem com os habitantes dos bairros carenciados suburbanos. Assiste-se ao desaparecimento do interdito, e ao surgir da indiferença. A partir desta altura, as igrejas abrem o seu terreno às sepulturas, cultivando uma aproximação ao cemitério. Este ambiente prolonga-se até ao século XVIII, e deve-se à crença na ressurreição, ligada ao culto dos mártires e respectivos túmulos. Há, porém, alguns cristãos para quem o lugar da sepultura é indiferente. Esta atitude atesta o seu corte radical com as superstições pagãs, e a felicidade do reencontro com Deus. Eles acreditam que, o culto pagão dos túmulos se opõe ao dogma fundamental da ressurreição dos corpos<sup>17</sup>. É importante referir que nem todos os mortos têm direito a enterro. Os condenados à morte e os excomungados, que não são reclamados pelas famílias, nem acolhidos pela igreja, limitam-se a apodrecer tapados com blocos de pedra para não incomodarem a vizinhança. Em certas alturas, os corpos dos condenados permanecem enforcados e expostos durante meses, até mesmo anos. Actos retratados num poema de Alain Chartier:

*É à maneira de falso atre  
E deitam-se aí os corpos malditos.  
Reconheci aí mais de quatro  
Estão espalhados, negros e podres,  
Sobre a terra, sem serem enterrados* (cit. por Ariès 1988, Vol. I: 57)

A mais antiga definição de cemitério não simboliza o repouso religioso, nem o enterro. Refere-se ao adro da igreja. O termo “carneiro”<sup>18</sup> é reservado à designação de cemitério até ao final da Idade Média, altura a partir da qual começa também a abranger o ossário<sup>19</sup> e as galerias, local onde se depositam os ossos. Por volta do século XIV, é costume retirar os ossos secos das velhas sepulturas, que são substituídas por novas. Os ossos antigos são empilhados nas caves das galerias ou sobre os recontros de abóbada quando existem. A partir do século XV, aproximadamente, as ossadas submetem-se a uma organização calculada, sendo alvo de

<sup>16</sup> Os cristãos adaptaram as tradições da sua época e assimilaram as crenças vigentes acerca dos mortos. No início, foram enterrados “nas mesmas necrópoles que os pagãos, depois ao lado dos pagãos em cemitérios separados, sempre fora da cidade” (Ariès 1988, Vol. I: 42).

<sup>17</sup> Santo Inácio queria que os animais devorassem o seu corpo sem vida. Anacoretas do deserto egípcio solicitavam que, após a sua morte, os seus corpos não fossem enterrados, e se mantivessem expostos e abandonados à avidez dos lobos e dos cães, “ou à caridade do homem que os descobrisse por acaso” (ibid.: 43).

<sup>18</sup> “Foi o carneiro ou o claustro que serviu de modelo à praça quadrada ou rectangular, ladeada por galerias comerciais” (...) (Ariès 1988, Vol. I: 90).

<sup>19</sup> A palavra “ossário” desaparece da linguagem, senão dos dicionários, a partir do século XVII. Como consequência, o termo “carneiro” passa a designar apenas a galeria que circunda a igreja e o pátio da mesma. O vocábulo “carneiro” não tarda a tornar-se arcaico, sendo substituído pela palavra “cemitério”, “oriunda do latim eclesiástico e já empregue desde o século XVI (ibid.: 71).

exposição artística. Elas são colocadas em expositores sobre as galerias dos carneiros, no interior de uma pequena capela ao lado da igreja, ou sobre o alpendre da mesma.

Até ao século XVII, os ossos povoam o solo, onde se misturam com pedras. Os mendigos utilizam-nos para se aquecerem. E os pintores e gravadores exibem-nos dentro das igrejas, ou no seu exterior misturados com terra remexida. Ainda existem alguns vestígios dos carneiros do final da Idade Média. Há o da fronteira franco-luxemburguesa e os ossários bretões. No século XIX, parte da Bretanha assiste à proibição da transferência dos ossos para expositores. Esta prática é, porém, autorizada no oeste bretão, até à guerra de 1914. Mas os bretões não resistem ao hábito moderno de personalizar o túmulo, por isso, substituem o anonimato do carneiro pelo ossário individual, a caixa do crânio. Este objecto tem uma abertura em forma de coração, através da qual se pode ver o crânio, prática idêntica à dos cofres-relicários, em que se tem um “óculos” para ver o santo. Há um hino bretão para atrair os fiéis à contemplação dos ossos no interior dos carneiros:

*Vamos ao carneiro, cristãos, vejamos as ossadas  
Dos nossos irmãos [...]  
Vejamos o estado lamentável a que estão reduzidos [...]  
Vós vede-os, quebrados, esmigalhados [...]  
Ouvi portanto o seu ensinamento, ouçam-no bem [...]* (cit. por Ariès 1988, Vol. I: 79)

Nesta altura, os cemitérios assemelham-se a claustros: “uma (ao longo da igreja) ou várias galerias abobadadas enquadrando um pátio fechado” (ibid.: 70). Do cemitério conseguem-se avistar as cumeeiras, por cima das galerias, repletas de ossos secos e crânios empilhados ao ar livre. Neste local enterram-se os cadáveres dos pobres, que não têm possibilidade de pagar a elevada verba dos direitos de inumação dentro da igreja ou debaixo dos carneiros. Empilham-se “em grandes fossas comuns, (...) contendo entre 1200 a 1500 cadáveres, as mais pequenas de 600 a 700” (ibid.: 73-74). Passados alguns meses ou anos, depois de estarem cheias, fecham-se e cavam-se outras ao lado. Mas a camada de terra que cobre as fossas é tão fina que facilita o acesso ao cadáver. Os lobos esfomeados saciam-se no frio do Inverno e os ladrões abastecem-se de corpos para entregar aos estudiosos da dissecação do século XVIII.

Os cemitérios proliferam como lugares de asilo, transformando-se em residências de refugiados que recusam abandonar o local. A estes juntam-se, por vezes, os vagabundos e as prostitutas, cuja presença propaga doenças contagiosas. Os quartos, que se situam por cima dos carneiros são, por vezes, transformados em habitações. Estas são habitadas por padres ou alugadas a laicos. As pessoas que vivem no cemitério habitam-se a conviver com os enterros, as ossadas e as fossas comuns, que ficam abertas até serem preenchidas. Não há lugar para o medo, nem para qualquer atitude de repulsa por parte destes residentes. Numa época em que não existem outros lugares públicos de encontro senão a rua, o cemitério converte-se num espaço onde decorrem as cerimónias que não podem ser realizadas na igreja, como procissões, pregações e distribuição de sacramentos. O direito de asilo faz proliferar outras actividades no

cemitério, como reuniões, mercados, feiras e peregrinações. O cemitério passa a ser um lugar aprazível, de passeio, encontro e diversão.

O enterro, como acontecimento de família, é praticamente erradicado no Ocidente do século XX. As crianças são afastadas do ambiente de morte e silenciadas nas suas interrogações com “histórias de ficção” acerca do desaparecido. É-lhes comunicado que o defunto “partiu para uma viagem” ou “que Jesus o levou”. Para Ariès, Jesus obtém o estatuto de S. Nicolau, personagem que os adultos utilizam para comunicar a morte às crianças sem nele acreditarem. Mas esquecem-se que as crianças têm a experiência da morte nos primeiros meses de vida, quando vivem as ausências da mãe. No entender de Maria Júlia Kovács (2008: 3), “estas primeiras ausências são vividas como mortes”. A criança sente-se só e desamparada e é incapaz de sobreviver sem a mãe, ou alguém que a substitua. Esta morte da ausência, da separação e da perda conduz à vivência do desamparo e da aniquilação.

O decréscimo do luto está presente na substituição da inumação pela incineração. A maioria das famílias que recorre a esta prática, não ergue um monumento funerário em honra do desaparecido. Algumas pedem para espalhar as cinzas. É uma forma de assegurar a liquidação definitiva do cadáver sem, contudo, eliminar o desgosto pessoal e privado. O culto dos túmulos e cemitérios, que se verifica desde o início do século XIX, é substituído pelo culto da recordação. Contudo, Ariès lembra que, quando se realiza o enterro, é raro o defunto não ser recordado com um monumento. Nestes casos, o cemitério continua a ser um lugar de visita e recordação. O culto também pode estar presente na mumificação, quando o quarto ou casa do defunto ficam intactos, mantendo o exacto ambiente em que se encontravam quando ele estava vivo. Há, portanto, duas formas de manter viva a recordação. Uma, mais tradicional, que se pratica sobre o túmulo, desde o século XVIII, e a outra, em casa.

No Ocidente, o primeiro mistério é a atitude perante a morte e não a morte. Esta está recheada da vitalidade necessária ao prolongamento da vida individual. Apesar da morte não ter uma identidade com consciência, não se pode negar que ela existe como um facto da realidade quotidiana. Sendo assim, e segundo Edgar Morin (1988: 19-28), “a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento”. O estado mórbido do morto é o reflexo da morbidez dos vivos. Estes pretendem proteger-se do contágio do morto em putrefacção através dos rituais. A impureza do cadáver em decomposição contagia de morte a família ocidental, que se veste de luto no seu “esconderijo de quarentena”. Já desde a pré-história que o ser humano tenta livrar-se do horror maléfico da morte. Quando quer apressar a decomposição do cadáver, recorre à cremação e ao endocanibalismo, e quando quer evitar aplica o embalsamamento. Por outro lado, se pretender afastar o morto, transporta-o para outro lugar ou põem-se em fuga para bem longe.

É relevante mencionar o caso dos Estados Unidos da América como um fenómeno contrário ao da Europa, no início século XXI. A este propósito, José Pinto (2005: 158) referencia que os americanos consideram a incineração repugnante, enquanto os ingleses a utilizam para fazer desaparecer rapidamente o corpo. Os europeus ocultam a morte, e os americanos optam

pela sua exibição. As *Funeral Homes*, publicitadas como um objecto de consumo, numa típica sociedade de consumo, “embelezam” o defunto com técnicas de conservação e embalsamento para criar a ilusão que não está morto<sup>20</sup>. “O corpo é transformado num ícone de uma pureza absoluta, oposta ao perigo representado pelo cadáver, instância poluente por excelência” (ibid.). Os familiares e amigos visitam um quase-vivo, e não o morto velado pelos europeus. Neste ambiente, os americanos conseguem reservar para os seus mortos um espaço social, tal como nas sociedades tradicionais. Apesar da aparente contradição, tanto os americanos, como os europeus sentem a mesma necessidade de negar e não aceitar a finitude da morte.

## 2.6. Ritual do Luto

De acordo com Philippe Ariès (1988, Vol. II: 331-336), face à perda de alguém desenvolve-se um processo essencial para preencher o vazio deixado pela morte. Esse processo é o luto, e consiste numa adaptação à perda. As pessoas vivenciam o luto de formas distintas. Algumas fingem que nada aconteceu, conseguindo aparentar uma total ausência de dor. Não quebram as suas rotinas e mantêm-se ocupadas, tal como foram aconselhadas pelos amigos, padre e médico. Outras guardam e ocultam a dor, não a divulgando e vivendo-a em privado. Esta é a forma de luto mais aceite pela sociedade ocidental de final do século XX, que defende a tolerância à dor, desde que seja vivida em segredo. Mas há aquelas pessoas que deixam transparecer a dor. Estas são consideradas desequilibradas e neuróticas, e são calculadamente marginalizadas pela sociedade. A pressão social é exercida na tentativa de extinguir o luto. Apesar de se admitir a inevitabilidade da morte, faz-se de tudo para a aniquilar e anular. As lágrimas do luto são semelhantes às excreções da doença. São ambas repugnantes.

A meio do século XX, no Ocidente, as demonstrações de luto públicas e privadas demasiado longas são consideradas doenças mórbidas e contagiosas. Uma mera crise de choro deixa de ser uma pura manifestação de pesar para ser designada de “fraqueza de carácter” ou “crise de nervos”<sup>21</sup>, que muitos psicólogos consideram anormal e perigosa. Estes especialistas insistem na necessidade do luto e nos perigos da sua repressão. Ao contrário do que pensa a sociedade, para os psicólogos é a repressão do luto que é mórbida e não a sua manifestação. As suas investigações sobre o luto são um registo histórico. Concluem que a morte de alguém próximo gera uma ferida profunda que se cura por si só, se a cicatrização for autorizada. Aquele que vive o luto deve habituar-se à ausência do outro. As perturbações do luto aparecem quando se recusa a recordação. Os psicólogos descrevem o luto como fazendo parte integrante da natureza humana, e é a sociedade que tem obrigação de ajudar o enlutado a ultrapassar o traumatismo, porque ele não tem força para o fazer sozinho.

---

<sup>20</sup> Estas práticas são ridicularizadas no livro *O Ente Querido* (1948) de Evelyn Waugh.

<sup>21</sup> As *public schools* inglesas fazem a apologia “da coragem viril, de discrição e de boa educação”, e proibem “a alusão pública aos sentimentos românticos”, permitidos apenas no seio familiar (Ariès 1988, Vol. II: 332).

Este não é nada menos que o modelo já referido da beleza da morte romântica e do culto aos túmulos e cemitérios, que remonta ao século XVIII. De igual modo, o luto do século XIX corresponde às ideias dos referidos psicólogos. O avanço da ciência aumenta a esperança de vida, e a morte apanha as pessoas desprevenidas. No entanto, o luto vive-se no social, e a comunidade veicula a dor que sente pela morte de um dos seus membros. As visitas do luto contribuem para a união do grupo, onde prolifera a solidariedade. E os enterros nem sempre estão carregados de lágrimas e tristeza, por vezes também se assiste a rasgos de riso e alegria.

Ariès (1988, Vol. I: 195-196, 334) relembra que a poesia medieval descreve a última manifestação de luto como sendo o acompanhamento do morto ao local da sepultura pela família e pelos amigos. O luto encontra a sua serenidade na homenagem prestada ao morto, o que contribui para atenuar a dor dos vivos. Este ritual modifica-se na segunda Idade Média, depois das ordens mendicantes<sup>22</sup> se estabelecerem. Apesar da família e dos amigos serem convidados, são os padres e monges que ocupam lugar de destaque nas procissões ao local da sepultura. Por vezes, são estes últimos que transportam o corpo. A partir do século XIII, a procissão solene transforma-se no símbolo do funeral e da morte. Até esta data, estes acontecimentos são representados, no Ocidente, pela colocação do cadáver no sarcófago, seguida da ablução do padre.

É curioso verificar que a sociedade ocidental depreessa difunde e assimila as conclusões dos psicanalistas e psicólogos acerca do desenvolvimento da criança e da sexualidade, mas ignora as ideias relativas ao luto<sup>23</sup>, que nem sequer têm lugar cativo nos meios de comunicação social. Barros de Oliveira (cit. por Macedo 2004: 185) considera imprescindível a implementação de uma educação para a morte, uma “educação tanatológica”, sendo que a sua ausência culminaria numa formação incompleta. O autor julga ser tão importante ensinar a morrer como ensinar a viver. Se a morte é um processo natural da vida, então deve ser ensinada naturalmente, sem rodeios. É necessário falar da própria morte e da morte alheia como se fosse um acto comum, integrando-a no discurso quotidiano.

---

<sup>22</sup> As quatro ordens mendicantes, carmelitas, agostinhos, capuchinhos e jacobinos, marcam a sua presença nas cerimónias fúnebres citadinas. São seguidas de pobres e crianças dos hospitais e da rua, que recebem uma esmola pela sua participação. Estas seguram archotes e círios, vestindo-se de luto com um traje “semelhante à cogula dos penitentes meridionais”, cujo capuz cobre o rosto (ibid., Vol. I: 195-196).

<sup>23</sup> Antes de Elizabeth Kübler-Ross (1998:6), já Sigmund Freud (2009: 42) havia assinalado que o ser humano tem dificuldade em aceitar a sua própria morte natural. Morte que é, afinal, o “verdadeiro resultado” e, consequentemente, o objectivo da vida. Para Freud, o ser humano possui um instinto vital – a que chama *Eros* – e uma “pulsão de morte” (por vezes designada *Thanatos*). Se bem que antagónicas, estas duas forças complementam-se. Os instintos vitais provocam uma “tensão, cuja eliminação é sentida como prazer” (2009: 58-59) - ou seja, *Thanatos* representa um movimento natural em direcção à homeostase, eliminação das tensões, auto-dissolução. Apenas o romper deste equilíbrio, quando o elemento destrutivo se torna demasiado forte (por exemplo no sádico, ou no indivíduo neurótico), configura uma patologia. Nos restantes casos, o indivíduo saudável deveria encarar com naturalidade o seu fim biológico.

## 2.7. Conclusão

A nossa existência é pautada por ciclos: nascimento, puberdade, casamento, morte – uma sucessão de passagens acompanhadas de ritos e cerimónias próprias. Nas sociedades tradicionais (e não só) a entrada numa nova fase é muitas vezes assinalada com ritos de iniciação, assimilados a uma “morte simbólica” seguida de re-nascimento ou ressurreição.

Até finais do século XIX, a vida convivia bem com a morte, existindo entre estes dois mundos uma fronteira diluída. Hoje assiste-se à morte solitária na solidão de um quarto de hospital, onde cada pessoa só pode contar consigo própria. É aí que a família esconde o moribundo, insuportável para ela e para o mundo. Esta autêntica negação da morte funciona como mecanismo de defesa contra o medo, num mundo secularizado. Já nos EUA verificamos a ocorrência de um outro fenómeno: o morto é embelezado com técnicas diversas, para criar a ilusão de que está vivo – mas trata-se apenas de uma outra forma de negar a morte.

Os habitantes das cavernas registavam a morte e os rituais que a acompanhavam nas paredes das suas grutas, e dedicavam-se a decorar os corpos dos falecidos em cerimónias elaboradas das quais já quase nada resta. Esta era uma forma de melhor lidarem com o mistério sagrado da morte. Os rituais mortuários, associados à religião, são comuns a todas as culturas, e permitem que se mantenha viva a memória do morto em sociedade. Mas na actualidade, o sagrado e a religião encontram-se em fase de declínio, o que levanta dúvidas sobre a sobrevivência do ritual.

Às análises pessimistas que lamentam a desapareição das cerimónias nas modernas sociedades urbanas atingidas pela fragmentação social, “contrapõem-se outras que vêem ritos em todo o lado” (Segalen 2000: 26), nomeadamente em qualquer comportamento individual que tome uma forma repetitiva: hábitos de higiene (lavar os dentes todas as manhãs), tiques gestuais, etc. Se para alguns autores tudo pode ser rito, da liturgia religiosa ao mero mecanismo psicopatológico, outros há que contestam este esvaziamento semântico do termo.

O conceito de ritual como *performance*, i.e. como conjunto de acções estruturadas e repetidas (ou susceptíveis de o serem), tem sido defendido por vários investigadores. Schechner (2003: 52) sustenta que o ritual é a realização de uma sequência de acções repetitivas do dia-a-dia, por parte de pessoas ou animais, e com um papel apaziguador nas relações de conflito. Este tipo de visão, que reúne os contributos da etologia e sociologia, entende o ritual a partir da sua função: a razão de ser do ritual residiria no reforço dos sentimentos de pertença colectiva (e, nos caso dos animais, na dissuasão e/ou desvio da agressão), procedimento que mantém a união da comunidade. Mas será esta abordagem, de tipo meramente descritivo e funcionalista, suficiente? Que papel desempenham as ideias? Não dependerá esta união de outros factores intrínsecos ao ser humano, como os valores morais e cívicos? Não funcionará o rito também como símbolo, i.e. signo dotado de valor num processo de comunicação entre pessoas que se reconhecem entre si como seres dotados de razão?

## Capítulo 3

### Análise de Casos da Performance Artística Contemporânea e Ritual da Morte

O objectivo dos estudos de caso aqui apresentados é verificar de que modo se dá a articulação entre ritual - mais concretamente os designados “rituais da morte” - e *performance* artística. Considerando que o ritual mantém uma relação de proximidade com a religião, pretende-se averiguar se, na *performance* artística contemporânea, as acções inspiradas na morte e seus rituais conseguem atingir os propósitos de um ritual religioso. Ou seja, se são capazes de suscitar uma verdadeira experiência de comunidade, de envolvimento social, funcionando como um possível substituto do sagrado, numa sociedade de onde o religioso e o sagrado parecem definitivamente expulsos pela racionalidade do mundo tecnológico.

Após uma pequena introdução à problemática da *performance* artística, tal como foi sendo desenvolvida no contexto das vanguardas, procede-se a uma análise das obras e percursos artísticos de Hermann Nitsch e Marina Abramovic, tomando como referência os conceitos operatórios enunciados no capítulo anterior.

#### 3.1. Breve Introdução à História da Performance Artística Contemporânea

O vocábulo inglês *performance* deriva da junção do termo *perform* e do sufixo *ance*, estando registado desde 1530, com o sentido de “carrying out of a promise, duty, etc.”, e desde 1590, de “a thing performed”. Por sua vez *perform*, i.e. “realizar, levar a cabo, desempenhar (uma tarefa)”, deriva do anglo-francês *performir*, do Francês Antigo *parformir*, significando “fazer, realizar, cumprir, acabar”. A partir de 1610, *perform* passa a referir-se, num sentido mais restrito, à representação de uma peça teatral ou musical. O termo *performance*, significando “entretenimento público” data de 1709<sup>24</sup>. A moderna *arte da performance* afirma-se a partir de 1971.

As acções performativas manifestam-se em rituais tribais, espectáculos renascentistas, peças de teatro medievais ou *soirées* organizadas por artistas na década de 1920, nos seus estúdios parisienses. Elas podem ser de natureza xamanística, esotérica, lúdica, instrutiva, ou provocadora. Na época renascentista, são os pintores e escultores que assumem o papel de criador e director do evento performativo (Goldberg 1999: 8-9): em 1589, Polidoro da Caravaggio<sup>25</sup> idealiza a simulação de uma batalha naval, que decorre no pátio inundado do Palácio Pitti em

<sup>24</sup> Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>. Acedido em 20/2/2010.

<sup>25</sup> Polidoro Caldara (c.1495 - 1543), artista menor, foi discípulo e colaborador de Rafael. Não existe qualquer relação com o famoso Michelangelo de Caravaggio, excepto o facto de ambos serem naturais desta cidade.

Florença, enquanto em Milão, Leonardo da Vinci veste os seus *performers* de planetas e pedelhes que recitem versos representativos da Idade do Ouro, num quadro vivo designado de *Paradiso* (1490). Mas a *performance*, como meio artístico autónomo, só se impõe a partir de 1970, transformando-se num agente permissivo de infindáveis possibilidades.

Goldberg (1999: 7, 11, 14, 17) considera que a *performance* artística dá vida às ideias formais e conceptuais da arte. Quando um determinado movimento, como por exemplo, o Cubismo, o Minimalismo, ou a Arte Conceptual atinge um ponto de saturação pelas suas limitações, os/as artistas recorrem à *performance* artística para fazer a ruptura necessária e indicar novos caminhos.

Este género de manifestação artística engloba várias disciplinas como a pintura, o teatro, a dança, a música, a poesia, a arquitectura, a literatura e o vídeo, mas a *performance* artística inicial dos Futuristas é, sobretudo, um manifesto e não uma prática, uma propaganda e não uma produção. O primeiro Manifesto Futurista surge em Paris, em 1909, e tem como objectivo atacar os valores instituídos da pintura e da academia. O seu fundador, Filippo Tommaso Marinetti, reúne à sua volta pintores como Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Preocupados com o dinamismo na pintura, os pintores futuristas em breve recorrem à *performance* artística porque consideram que é o meio mais directo e eficaz para fazer veicular as suas ideias e desestabilizar o público, no sentido de sacudir o seu conformismo e abalar a sua consciência limitada. De facto, as vanguardas europeias cedo vêem no teatro a possibilidade de uma comunicação directa com o público (Argan 1988: 59), e o *Manifeste du théâtre de variété*, lançado por Marinetti em 1913, é sintomático deste interesse. Não se trata porém de um “teatro” no sentido académico, mas de *music-hall* e “variedades”, um tipo de espectáculo popular onde “felizmente não existem tradições nem dogmas” (Goldberg 1999: 17). Também no teatro futurista, para além da pintura, se pode assistir ao canto, à música, à acrobacia, à declamação, à dança, a palhaços, e a todo um conjunto de acções absurdas que tocam a fronteira da loucura. Para além do carácter de improvisação que revestem estes actos, há interacção com o público, com o objectivo de o libertar do seu papel passivo.

Marinetti imaginava o dia em que a própria vida “não será mais uma mera questão de trabalho e pão para a boca, mas uma obra de arte” (cit. por Goldberg 1999: 30). Um tema que remonta pelo menos a Ruskin e William Morris<sup>26</sup> e que, daqui para a frente, caracterizará a *performance* artística.

A ideologia futurista era algo confusa: visava a revolução mas misturava nacionalismo e temas pré-fascistas, numa exaltação da violência e da guerra (Argan 1988: 40). Um radicalismo de sinal contrário marca presença no *Cabaret Voltaire*, inaugurado em Zurique, em 1916. Ponto de encontro para artistas e escritores, muitos deles refugiados da I Guerra Mundial, aí se exibem *performances* musicais e leituras perante um vasto público (Goldberg 1999: 55-61). Eles não estão

---

<sup>26</sup> A identificação arte-vida tem origem em John Ruskin (1819–1900), e William Morris (1834–1896) fundador do *Arts and Crafts*, “para os quais o advento da indústria privava a sociedade daquilo que possuía de mais vital e criativo” (Argan, 1988: 58).



preocupados em criar um novo conceito artístico, mas sim uma nova sociedade. O alemão Hugo Ball, um dos organizadores do *Cabaret*, acredita que a regeneração da sociedade se faz pela união de todas as artes, à semelhança do que defende Richard Wagner<sup>27</sup>. Mas acrescenta que só o teatro tem a capacidade de criar uma nova sociedade. A sua noção de teatro afasta-se da tradicional. Por um lado, procura implementar novas técnicas dramáticas, por outro, está fascinado pelo conceito de obra de arte total de Wagner.



Fig. 2. *Cabaret Voltaire* (foto de 1935)

Hugo Ball diz que o acto de produzir significa tornar algo existente, e que não se produzem somente livros, também se podem produzir artistas. Acrescenta ainda que, no futuro, toda a arte viva, ou seja, toda a *performance* artística será primitiva, complexa, e irracional; falará uma linguagem secreta, e deixará como herança documentos com informação paradoxal.

Tendo em consideração as suas ideias revolucionárias, Hugo Ball cria um género de verso inovador, sem palavras, os chamados “poemas sonoros”, com o objectivo de renunciar ao que ele considera linguagem devastadora e intolerável do jornalismo:

*gadji beri bimba*  
*glandridi laudi lonni cadori*  
*gadjama bim beri glassala*  
*glandridi glassala tuffm i zimbrabim*  
*blassa galassasa tuffm i zimbrabim* (ibid.: 61)

Para os declamar Ball selecciona um vestuário específico, composto de cartões tubulares a cobrir a cabeça, o tronco, os braços, as pernas, e um cartão a formar o colarinho, vermelho no interior e

---

<sup>27</sup> WAGNER, Richard (2003, 1849) *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Editora Antígona. O conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou “obra de arte total”, combinação ideal de música, peça dramática, e cenários à semelhança do que sucede na Ópera, influenciaria outros movimentos artísticos da época, como a Bauhaus.

dourado no exterior. Ele coloca os textos em cima de estantes de música espalhadas pelo palco. E, durante a *performance*, dirige-se a cada uma alternadamente, erguendo e baixando os braços.



Fig. 3. Hugo Ball recita o poema sonoro *Karawane* (1916)  
Um dos últimos eventos do *Cabaret Voltaire*

O poeta romeno, Tristan Tzara, o outro grande mentor do *Cabaret Voltaire* acredita no potencial do *Cabaret* como movimento revolucionário para a criação de uma nova sociedade. Uma sociedade diferente daquela em que está inserido, que projecta toda a violência, destruição, e desilusão da Grande Guerra; uma sociedade sem esperança no futuro. Quando, alguns meses após a sua abertura, o *Cabaret Voltaire* acaba por fechar portas por falta de público, os seus ideais encontram continuidade no movimento Dada. Ball depara com este nome por acaso, quando procura uma alcunha para uma cantora do *Cabaret*, num dicionário alemão-francês<sup>28</sup>, o que acentua ainda mais o carácter absurdo e anárquico do grupo.

Tristan Tzara pretende criar um novo movimento literário a partir de Dada, editando uma revista, dando conferências, e abrindo uma galeria. Mas, em inícios de 1917, torna-se claro que as acções oriundas do *Cabaret* sofreram profundas alterações. As *performances* artísticas perdem toda a sua espontaneidade, e as actividades da galeria limitam-se a um programa metodicamente organizado. Ball diz que o carácter bárbaro do *Cabaret* foi sabotado e recusa aceitar que Dada se transforme em mais uma tendência artística. A galeria encerra após onze semanas (ibid.: 62-66).

No âmbito de uma conferência, Tzara (Chipp 1999: 392) afirma que Dada não é um estilo artístico, mas uma aversão. Dada tem repugnância por tudo aquilo que limita a liberdade de expressão individual, desde os artistas que pensam representar Deus na Terra, passando pelos filósofos que, há já três mil anos, tecem explicações estereis sobre o mundo. Dada tem aversão às

<sup>28</sup> *Dada* significa “sim, sim” em romeno, “cavalo de baloiço” e “cavalo de pau” em francês, e “sinal de ingenuidade insensata, alegria na procriação e preocupação com o carrinho de bebé”, em alemão.

categorias, à dualidade bem/mal e belo/feio, e a todos os que representam a arte mercantil executada por encomenda.

O movimento Dada tem ramificações em várias partes do mundo, de Berlim a Barcelona, passando por Nova Iorque e Paris, onde se funde com o movimento surrealista. Assiste-se a *performances* artísticas realizadas por Paul Éluard, André Breton e Francis Picabia (ibid.: 69, 75). Em 1919, Marcel Duchamp executa *Tonsure*, *cortes de cabelo registados como obra*. Mais tarde, deixa-se fotografar como Rose Sélavy, possivelmente a sua obra de arte mais próxima da *performance* artística (Schimmel et al. 1998: 20).



Fig. 4. *Rose Sélavy*, 1921  
Marcel Duchamp e Man Ray (1890-1976)  
Impressão em gelatina e prata, retocada à mão por Duchamp

Em Nova Iorque Jackson Pollock (1912-1956) realiza as suas *action paintings* como um ritual secreto, na solidão do seu ateliê, por oposição às *performances* artísticas com interação que exigem a participação do público (ibid.). Estas acções, em que o acto de pintar e o corpo do artista são a obra de arte, antecedem os *happenings* de Joseph Beuys (1921-1986) e Allan Kaprow (1927-2006), que visam eliminar a fronteira entre a vida e a arte. Jorge Glusberg (cit. por Néspoli 2004: 9) refere que o *happening* está associado à “desconstrução dos ritos consolidados no Ocidente ao longo do processo histórico, a *performance* artística associa-se à reconstrução, e à criação de novos ritos”.

As *action paintings* de Pollock, e os *environments* de Kaprow são uma consequência da *collage* surrealista (Néspoli 2004: 9; Goldberg 1999: 128) - justaposição de imagens que provêm de contextos diferentes, criando espaços ambíguos para o observador. Todavia, é a Kaprow que se deve “a passagem da *collage* plástica à *collage* de eventos” (Néspoli 2004: 9), visível no seu *18 Happenings in Six Parts* (1959), realizado na Reuben Gallery, em Nova Iorque. José Mário Peixoto Santos (2008: 6) recorda que, antes de Pollock e Kaprow, John Cage<sup>29</sup> (1912-1992) realiza

<sup>29</sup> “Para Cage, arte era tudo e tudo era arte”, deixando de haver diferença entre uma acção banal do quotidiano e uma acção artística. Era fundamental “fundir, relacionar, contagiar (...) todas as artes especializadas e autónomas (...) Os

*Untitled Event*, em 1952, onde mistura várias linguagens artísticas como a música, pintura, poesia e dança.

Por sua vez, Glusberg (cit. in Santos 2008: 6) considera o *Saut dans le Vide* (1960) de Yves Klein (1928-1962), uma das primeiras manifestações mundiais da arte da *performance*. No mesmo ano, Klein realiza *Anthropometries*, *performance* artística onde dirige três modelos nus que se cobrem com tinta azul, pressionando depois o corpo sobre tela preparada, enquanto uma orquestra de 20 músicos interpreta a *Symphonie Monotone*<sup>30</sup> (Goldberg 1999: 147).



Fig. 5. 9 de Março de 1960  
Inauguração da primeira exposição/*performance* pública  
de *Anthropometries*, em Paris

Na mesma altura, surge na Europa uma nova ruptura com as artes: o grupo *Fluxus*, cujas acções são da responsabilidade de Wolf Vostell<sup>31</sup>, George Maciunas, John Cage, Nam June Paik, entre outros. É privilegiada a produção colectiva, sem autoria, assim como a fusão entre arte e quotidiano (Santos 2008: 12). No Oriente, Jiro Yoshihara (1905-1972), fundador do movimento japonês, *Gutai*, em 1954, e largamente influenciado por Pollock, encoraja os seus alunos a transformarem a pintura num meio mais processual e teatral, o que resulta numa transferência do corpo do artista para a tela, em manifestações performativas explosivas (Schimmel et al. 1998: 25-33).

O corpo, como objecto artístico, também é uma presença obrigatória para os artistas do Accionismo Vienense, cujas acções derrubam tabus corporais e mentais. Um desses artistas é Hermann Nitsch (1938), que faz questão de realçar o ritual da morte na sua primeira *performance* artística, em 1962, ao ser atado a um crucifixo com uma longa camisa branca, e salpicado com sangue. O Accionismo Vienense, activo no decorrer dos anos 60 do século XX, integra o contexto

---

*happenings* foram, inclusive, decorrência natural desse processo: neles qualquer material - de jornais a automóveis -, qualquer espaço - de apartamentos a cidades -, podia participar da obra" (Canongia cit. por Santos 2008: 11).

<sup>30</sup> Composta pelo próprio Klein em 1949.

<sup>31</sup> O alemão Wolf Vostell (1932-1998) foi um dos fundadores do grupo *Fluxus*. Em 1963 "apresentou o conceito de *décollage* com ênfase nos processos contínuos de construção e desconstrução inerentes à própria vida e à arte, além de destacar a importância da participação activa do público para a construção da obra de arte" (Santos 2008: 12).

Europeu de reacção ao Expressionismo Abstracto americano, e juntamente com Joseph Beuys, faz parte da tradição europeia da arte da *performance* artística, que carrega consigo as catástrofes cultural e existencial resultantes da destruição das sociedades europeias entre 1914 e 1945, que conduziram ao Totalitarismo, Nacional Socialismo, Holocausto, e genocídio (ibid.: 170-172, 176).

O ritual da morte é igualmente explorado pela artista natural de Belgrado, Marina Abramovic (1946), em dois momentos fulcrais. O primeiro ocorre em 1995, na vídeo instalação, *Cleaning the Mirror I*, onde aparece a limpar “um esqueleto com uma escova e água” (Grosenick 2003: 11). O segundo é em 1997, naquela que virá a ser a sua *performance* artística mais relevante, *Balkan Baroque*. Neste trabalho, evidenciado devido à guerra na Bósnia, Abramovic recorre a elementos autobiográficos, explorando memórias traumáticas.

Tendo como referência os conceitos operatórios enunciados no capítulo precedente, prossegue-se à análise dos dois casos da *performance* artística contemporânea, Hermann Nitsch e Marina Abramovic.

### 3.2. Hermann Nitsch

Hermann Nitsch, que em tempos estudou pintura na Wiener Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Áustria, tem um gosto particular por expor o âmago das coisas. Ele tem uma preferência especial pela cor vermelha e pelo sangue e carne de animais mortos (Winkler 1988: 590).

*Red is the most intensive colour I know. Red is the colour that registers most intensely, for it is the colour of life and death at the same time. (...) Blood is the fluid of life and the red, up-welling blood signals the wound, the pain, the danger and the death* (Nitsch cit. por Rychlik 1987: 30).

O sangue tanto pode contaminar ou purificar, manchar ou limpar, levar o ser humano à fúria ou à morte, apaziguar o seu furor ou restabelecer a sua vitalidade. A utilização de sangue na *performance* artística obedece ao mesmo critério (Perlmutter 2009: 3). A história da arte está repleta de imagens de sangue, desde a representação de animais feridos nas pinturas das grutas de Lascaux, às pinturas de violência bíblica, passando pelos filmes de guerra (ibid.: 1).

Esta atracção que o sangue tem exercido sobre os artistas ao longo dos tempos é compreensível, pois o sangue representa a vida e a morte, o sagrado e o profano, a pureza e impureza. No Accionismo de Viena<sup>32</sup> o sangue e a morte transferem-se da ficção da tela da pintura e do cinema para a vida real e para a *performance* artística. O objectivo destes artistas é a transformação espiritual. Mas as suas acções manifestam-se em formas pouco ortodoxas do sagrado, constituindo um atentado aos valores institucionalizados da cultura ocidental. Está assim

---

<sup>32</sup> Grupo de artistas ligados à *performance* de carácter “ritualístico” activos nas décadas de 1960 e inícios de 70, e incluía nomes como Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Valie Export, entre outros (Goldberg, 1999, 164).

implementada a plataforma para uma “guerra cultural”, que iria resultar em censura e reacções negativas oriundas dos mais variados sectores da sociedade (ibid.: 2).

Nas suas *performances* artísticas, Hermann Nitsch vivencia ou finge vivenciar o sacrifício do ritual da morte simbólica com sangue fresco, puro e saudável, símbolo de não-violência. Estas acções são, frequentemente, contestadas por activistas que defendem os direitos dos animais, e já conduziram o artista à prisão por três vezes, em Viena (Rychlik 1987: 31).

A maior criação de Hermann Nitsch é o *Teatro de Orgias e Mistérios*, misteriosas celebrações báquicas com a duração de seis dias (Winkler 1988: 590). Segundo Nitsch, as *performances* serviriam como palco de exibição da verdadeira beleza do mundo, que tanto pode ser trágico e cruel, como apelar ao sentimento do amor:

*(...) through my theatre I wanted and still want to show the truth of the world's beauty also reaching into the tragic, knowing aggression, death and cruelty just as it knows growth, birth and love (...)* (Nitsch cit. em Catálogo s.d.: 73).

Um dos requisitos necessários ao sucesso destas celebrações é a participação da população rural que vive nas proximidades de Prinzenndorf, um castelo que Nitsch comprou em 1971, para servir de palco aos seus “festivais”. Numa entrevista dada a David Kilpatrick, o artista acentua que “it would be great if there is no border between spectators and workers” (Nitsch cit. por Kilpatrick 2008: 73). Estes eventos têm origem em rituais arcaicos de morte simbólica, onde o sacrifício e o renascimento desempenham um papel fulcral (Winkler 1988: 590).



Fig. 6. *Teatro de Orgias e Mistérios*  
Performance  
Hermann Nitsch (Áustria, 1938)



É visível o cruzamento de elementos de peças de teatro medieval, de procissões católicas que celebram o ritual do luto e a confirmação da fé, da vitalidade espontânea e sensual que integra a tradição das feiras da igreja rural, com um novo formato demoníaco de cerimónias sacrificiais colectivas, e rituais de fertilidade e redenção do antigo Mediterrâneo (ibid.: 13).

*Processions will be led to the wine-cellars. In the pleasant cool of the cellars there are blessedly simple celebrations, simple food will be eaten with the wine* (Nitsch cit. em Catálogo s.d.: 25).

Tal como a interpretação de Nietzsche sobre a evolução da Tragédia Grega<sup>33</sup> se focaliza no êxtase colectivo enquanto estado de consciência alterado, também Hermann Nitsch, no seu *Teatro de Orgias e Mistérios*, realça o corpo e a sensualidade, na tentativa de alcançar a utópica obra de arte total no sentido wagneriano (Catálogo s.d.: 14, 64). Pode-se dizer que as suas *performances* artísticas são visuais e sensuais, formais e dramatúrgicas, contudo, nunca uma mera ilustração ou cópia de rituais. São o elo de ligação entre o mito e a vida, a arte e o teatro, a filosofia e a estética formal. Neste contexto histórico-cultural e antropológico, o artista esconde-se por detrás da figura do artista-profeta, do filósofo e do mestre. Neste sentido, pode ser comparado a Joseph Beuys e à sua “escultura social” (ibid.: 14-15).



Fig. 7. *Teatro de Orgias e Mistérios*  
Performance  
Hermann Nitsch (Áustria, 1938)

<sup>33</sup> NIETZSCHE, Friedrich (1999, 1892) *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.

RoseLee Goldberg (1999: 163) classifica as *performances* artísticas de Nitsch como rituais de fundo orgíaco, uma “forma de orar através da estética”, e poderiam ilustrar a famosa noção aristotélica de catarse<sup>34</sup>. Mas estas acções surgem também como resposta à convicção de Nitsch de que os instintos agressivos da humanidade tinham sido reprimidos e silenciados numa sociedade dominada pelos *mass media*. Até o ritual de matar animais, tão natural aos primeiros seres humanos, foi removido da experiência quotidiana. Os rituais servem pois para libertar a energia reprimida, e também como acto de purificação e redenção através do sofrimento (ibid., 164).

No entender de Nitsch o ritual não se limita a um acto religioso mas, enquanto acção repetitiva, abrange também questões de estrutura e forma:

*For me, the leitmotif of Richard Wagner, that's a ritual (...) When Monet paints a cathedral in the morning, at noon and the afternoon and the evening, it's also ritual. Many things in music have to do with ritual. Ritual is for me not only a thing which belongs to religion. It's also something of form, of the architecture of art* (Nitsch cit. por Kilpatrick 2008: 69).

Embora o artista não deixe de referir, na mesma entrevista, que as raízes da arte estão na religião e na mitologia (ibid.).

Nesta sua preferência pelo ritual, Nitsch é influenciado pelos escritos de Jung, Frazer e Kerenyi, entre outros. Mas são os estudos analíticos sobre histeria de Freud e Breuer<sup>35</sup>, que mais impacto têm na sua compreensão do ritual, do mito e do inconsciente colectivo. Estas também são as fontes do seu conceito de massa “Abreaktion”. Hermann Nitsch acredita que o poder da arte reside no reavivar consciente das energias ritualistas como expressão do inconsciente sempre presente. Ele adapta um padrão que consiste na morte e ressurreição contínua de um deus ou herói, transformando Orfeu, Dionísio, Cristo, e o Rei Édipo nas suas figuras mitológicas de referência (Winkler 1988: 590). Assim, o individual funde-se na massa colectiva, guardião dos desejos e sonhos da humanidade, que se materializam na forma de mitos. Nitsch (cit. por Rychlik 1987: 28) salienta que a psicanálise é imprescindível para a interpretação das suas *performances* artísticas.

De acordo com Nitsch o trabalho colectivo estimula a comunhão. As pessoas conhecem-se mútua e intimamente, estão umas nas outras e em todas as coisas ao mesmo tempo. Os corpos interligam-se, e cada um é o mundo exterior do outro:

*The common meal is essential for us as being together and achieving total communion. We want to know each other, be in one another, be in the other, be in all things. Your bodies are my body. (...) Sitting together in a circle of friends we want to absorb the meat of our brothers, slaughtered for us, the flesh of plants and animals and drink the*

---

<sup>34</sup> O termo designa a experiência de libertação emocional vivida pela audiência duma peça teatral que, através de acções “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, *Poética*, 1449b, 25).

<sup>35</sup> Josef Breuer (1842 –1925), um dos fundadores da psicanálise e autor, com Freud, de *Studien über Hysterie* (Viena, 1985), onde se descrevem o conceito de cura pela verbalização, e o método da catarse.



*blood of fruits, the fermented juice of grapes, so that everything is transformed in us and passes through us and beyond us.*  
(Nitsch cit. em Catálogo s.d.: 25).

Nitsch acrescenta que o ser humano só se apercebe da sua existência individual quando comunga com o colectivo: “being together gives us joyful intoxication and realizes our existence (ibid.)”, e só alcança a felicidade quando se transforma a si próprio e ao mundo.

A busca da fusão do individual e colectivo nas *performances* artísticas de Hermann Nitsch são uma constante, na medida em que a realização pessoal imerge numa participação colectiva da comunidade (Winkler 1988: 591). Toepfer (1996: 79-80) sublinha que, nestas acções, o corpo do *performer* é, frequentemente, apresentado nu. A nudez ritualista recupera o estado de inocência mítica do corpo, através da libertação e exposição do que está no seu interior, à maneira de Artaud. O corpo exhibe toda a sua nudez quando liberta aquilo que nele mais se teme: sangue, excrementos, suor, esperma, urina, vómito, actividade celular. A nudez é incompleta até o corpo expelir aquilo que a pele esconde. Esta expulsão é, de alguma forma, uma profanação do próprio corpo e a expressão da sua fragilidade perante uma escuridão interior. Nitsch confirma esta influência: “what did influence me (...) was Antonin Artaud, his *Théâtre de la Cruauté* was very deep in me” (cit. por Kilpatrick 2008: 72). O objectivo de Artaud é dar liberdade aos sonhos e às obsessões eróticas. É ainda transfigurar o fascínio pelo crime e abrir caminho às quimeras. Ele incita os espectadores a procurarem a utopia, e a submeterem as suas vidas a este ideal situado algures entre o reino da imaginação e da realidade. O *Théâtre de la Cruauté* visa reapropriar energias desperdiçadas para depois as reciclar em corpos purificados, no decorrer de rituais e procissões de origem pagã povoadas de divindades.

Em muitas das encenações levadas a cabo pelo grupo vienense, o corpo nu feminino ou masculino é crucificado, e Nitsch banha-o com sangue ou vísceras de animais sacrificados. Apesar destas longas *performances* artísticas ritualistas serem acompanhadas de bandas sonoras cuidadosamente elaboradas, sinfonias de música enérgica, ou sons distorcidos e gritos, a linguagem oral não tem um papel relevante na transmutação do *performer* ou espectador para o desejável estado de inocência e pureza (Catálogo s.d.: 66, 79).

*At first when I started my “Six-Day-Play” I wrote with normal language and then I used very much my senses for words and then I was coming to this point where I said “it isn’t necessary anymore to describe the intensity of our senses, I will show it”. That was a moment when I would not anymore use the word, I use senses directly (...) a smell of incense, or a taste of warm bread or a smell of wine(...) (Nitsch cit. por Kilpatrick 2008: 72).*



Fig. 8. *Teatro de Orgias e Mistérios*, 1984  
Performance  
Hermann Nitsch (Áustria, 1938)  
Prinzendorf, Áustria

Nitsch acredita que o ser humano é parte integrante do cosmos, do seu fluxo e movimento contínuos:

*In the enthusiastic frenzy of being we identify with the entire cosmos, with the entirety of everything that exists. We become the casual meaning of that infinite stream of global transformation, both productive and destructive, which eternally creates, ends and re-creates worlds in the eternal space. (...) The fact that we exist, live and die, has its ramified causes, conditions and prophecies in the cosmic course of the world, in stellar orbits, in the existence of the galaxies (Nitsch cit. em Catálogo s.d.: 24-25).*

Percepcionamos a vida e a morte como fenómenos separados mas, na realidade, eles convivem lado a lado e ocorrem em simultâneo:

*Death and life only seem like separate conditions to human perception in everyday life. (...) Birth, procreation, death, death at the cross and resurrection are experienced simultaneously. We carry in us the fear and the lust of the murderer and the deathly fear of the victim. We are the killers and those killed. In the blissful, raging pain of intense living we identify with the transformative forces of existence, which, at the same time, lead to growth and destruction and growth again (ibid.: 28).*

Somos o assassino e o assassinado. Cada um de nós é, ao mesmo tempo, um abismo da escuridão e um abismo da luz, sofre momentos de crueldade e morte, e percorre sensações de felicidade luminosa (ibid.).

Dawn Perlmutter (2009: 3) associa as crucificações encenadas por Nitsch à mortificação cristã. Ele remete este conceito para o ideal Paulino de participação na crucificação de Cristo, infligindo a morte aos desejos da carne. Os cristãos serviam-se destes martírios para acederem

aos auto-sacrifícios da igreja primordial. Estes consistiam em práticas masoquistas violentas, como auto-flagelação, privação do sono, jejum, e utilização de cilício.

Nitsch defende que o Cristianismo anulou toda a vitalidade da existência, e que esta acaba por se revelar mais cedo ou mais tarde, nem que seja através do sofrimento. Uma vida intensa está muito próxima do sofrimento, refere o artista:

*(...) the deep and enormous power of life moved me on the abysses of pain of the passion. (...) Passion is life, drawn up to the dionysian fact of the tragical suffering of being* (cit. por Rychlik 1987: 30).

Para Nitsch, Dionísio é o deus da tragédia, o deus do vinho e dos impulsos criativos, que englobam tanto a criação como a destruição. Dionísio é, no seu entender, o deus das estrelas e das forças elementares da existência “that accumulate in front of consciousness and the intellect” (ibid.: 31). Dionísio representa, para ele, “a living, not an extinct, principle. It determines and enraptures the course of aliveness” (Nitsch cit. em Catálogo s.d.: 25). Hermann Nitsch descreve-se a ele próprio como sendo um artista dionisíaco, que procura o combate e a destruição (incluindo auto-destruição), as experiências corporais que conduzem ao êxtase, e a livre observação de experiências sensuais “with collective sin and collective redemption” (ibid.: 13).

Independentemente do êxtase orgiástico, a embriaguez com vinho constitui, segundo o artista, uma disciplina que pode ser aprendida e dominada:

*Next to orgiastic intoxication and excesses, being drunk from wine is a beautiful discipline one can learn. Drunkenness is tamed, domesticated, the extent of intoxication is controlled* (ibid.: 25).

No recurso às várias técnicas susceptíveis de o provocar, o êxtase da experiência mística aproxima as pessoas do conhecimento da verdade do universo:

*The LUST of excess, of excessive, orgiastic perception drives us to a state where pain and extreme pleasure are inseparably combined. (...) The excess of mystic experience, the fundamental excess veers us closer to the truth of infinite being. (...) Raw meat, torn in the dionysiac excess, bloody, moist meat is opposed to the fruity taste of the morning of resurrection. The dual abyss of light and darkness is BEING* (Nitsch cit. em Aavv s.d.: 28).

Esta tentativa de fazer renascer os mitos, não é nada mais do que a sua afirmação de que a arte é a experiência mais intensa da existência. Uma experiência que encerra em si o bem e o mal, a vida e a morte (Catálogo s.d.: 13). Por outro lado, há teóricos que argumentam que a procura da auto-destruição e morte é um meio de assegurar o poder do sujeito masoquista. Theodor Reik insiste que “the masochist (...) cannot be broken from the outside. He has an

inexhaustible capacity for taking a beating and yet knows unconsciously he is not licked” (cit. por Jones 1994: 567). É o sujeito masoquista que dá a ordem de execução da acção nele infligida<sup>36</sup>.

Na sequência do pensamento de Freud<sup>37</sup> sobre o princípio do prazer e o instinto da morte, é de referir uma afirmação de Sade, que Georges Bataille (1988: 159) salienta na sua obra, *O Erotismo*. Sade declara que a vida se resume à procura do prazer, e que o prazer é proporcional à destruição da vida. Para Bataille, Sade abre o caminho à transgressão direccionada às normas em vigor, que logo de seguida se voltam a revestir do seu carácter inviolável e sagrado. Pode-se, então, dizer que a transgressão toma a forma de um sacrilégio. A partir desta altura, o ser humano reconhece que deve ser receptivo ao que mais violentamente o revolta, e cuja raiz se encontra no seu próprio interior (ibid. 58, 174).

Hermann Nitsch inicia o seu *Teatro de Orgias e Mistérios* na década de 1960, conseguindo prolongá-lo até aos dias de hoje<sup>38</sup>. Ao longo dos anos, estas *performances* artísticas/celebrações têm sido cada vez mais aperfeiçoadas e cuidadosamente elaboradas, no que diz respeito à utilização dos símbolos religiosos, animais mutilados e respectivo sangue. Em 1974, Nitsch realiza a *Acção 48* no Munich Modernes Theatre, uma *performance* artística em que sobre a cabeça de um homem nu é desmembrado e estripado um cordeiro morto, cujas entranhas e cujo sangue são sobre ele derramados. Para a realização desta acção, ele abandona o habitual cenário do seu castelo Prinzendorf, e faz-se rodear de um ambiente mais reservado. Philip Ursprung (1999: 145-146) associa este cordeiro morto e crucificado à iconografia religiosa e à crueldade da guerra. Refere ainda que a repetição da violência nas *performances* artísticas de Nitsch, através da mutilação, dilaceração e trituração do cordeiro, pode ser um símbolo das brutalidades do modernismo.

---

<sup>36</sup> O modelo de passividade de Freud sugere que “the masochistic hero appears to be educated and fashioned by the authoritarian woman whereas basically it is he who forms her (...) prompts the harsh words she addresses to him. It is the victim who speaks through the mouth of his torturer (...)” (Jones 1994: 568).

<sup>37</sup> Cf., nota 23

<sup>38</sup> Em 2004 Nitsch encenou uma versão abreviada de *6-Day Play*, peça de 1998 que o próprio considera o culminar do seu percurso artístico.



Fig. 9. *Teatro de Orgias e Mistérios*  
Performance  
Hermann Nitsch (Áustria, 1938)  
Prinzendorf, Áustria

De acordo com Amelia Jones e Andrew Stephenson (1999: 3-4), o objecto de arte exerce, no observador, um poder fetichista e um fascínio obsessivo, por isso, deve ser alvo de um olhar crítico e reflexivo, eliminando, assim, as “verdades” de determinadas interpretações. Sendo assim, Ursprung não hesita em afirmar que as *performances* artísticas de Nitsch raramente são reais, no sentido de matar animais e de constituírem um perigo para a saúde dos participantes. Os animais são, geralmente, comprados já mortos e Nitsch admite que utiliza tinta vermelha em vez de sangue porque “it looked more bloodlike than blood” (cit. por Ursprung 1999: 146). Para além disto, a maioria destas *performances* artísticas são realizadas sem a presença do público e ensaiadas exclusivamente para a câmara. O próprio Hermann Nitsch acaba por confirmar tal facto numa entrevista:

*The so-called exclusion of the public inevitably resulted from the fact that only a small group of intimate artist-friends were interested in this birth of a real, new and non-verbal theatre. Those few people though were mobilized for this documentation by photography and film. Just by this documentation the audience was included in this utopic respect (Nitsch cit. por Rychlik 1987: 27).*

Sendo assim, Ursprung (1999: 146) não aceita a visão essencialista do crítico alemão Peter Gorsen, que identifica as *performances* artísticas de Nitsch com a frontalidade de Antonin Artaud, uma tentativa de retorno à sensualidade e à vida, visando transcender a crise da linguagem. O próprio Gorsen, aliás, considerava duvidosa a forma como os *happenings* em geral, e o Accionismo em particular, lidavam com o corpo:

*The Viennese Actionists concretely and biographically experienced the (...) theory of 'art=life', and the theory of Happenings in general, as an unreal, academic play, contradicting their own life and work in Austria (cit. por Ursprung 1999: 146).*

Poder-se-á, então, concluir que Hermann Nitsch é uma fraude, uma vez que, nas suas *performances* artísticas, substitui o sangue por tinta vermelha? Utiliza animais previamente mortos nos matadouros - ou seja, não é ele que procede à matança - e envolve uma “comunidade” que se resume a meia dúzia de amigos?

Por outro lado, não será, no fundo, toda a arte uma mentira, como já afirmaram Picasso e Theodor Adorno? A arte, sendo “artifício”, encenação, e construção, nunca é real. Mas o real quotidiano é banal, e a arte deve ir mais além, na busca da Realidade, na expressão da verdade.

É conhecida a aversão de Platão relativamente às mentiras dos artistas e poetas que, no entanto, como refere Adorno (1982: 154), “nada mais são do que o carácter de aparência da arte”. Condenar os embustes da arte era confundir a realidade literal dos seus materiais – os velhos mitos, as histórias escabrosas acerca dos deuses - com aquilo que lhe é essencial. A autoridade das obras de arte deriva de obrigarem à reflexão. A sua realidade é do âmbito do ainda não existente, do *ou + topos*, o não lugar:

*(...) a arte possui verdadeiramente algo de utopia enquanto outro, subtraído ao mecanismo do processo de produção e reprodução da sociedade, não submetido ao princípio da realidade (ibid.: 342).*

É no desviar-se da realidade empírica que a arte denuncia “a mentira tacanha” (ibid.: 270) do mundo objectivo, regulado pela *praxis*. Se esta realidade é o Falso, então através de um movimento dialéctico, o “falso” da arte (que nega aquela) torna-se verdade. Por isso, a filosofia platónica, “que se concilia melhor com o positivismo do que com a dialéctica” (ibid.: 101), foi incapaz de compreender a arte:

*(...) a arte presta justiça à existência ao acentuar o que nela pré-anuncia a utopia. Mas, esta parte de utopia diminui cada vez mais, a existência torna-se cada vez mais semelhante a si própria (...) Porque toda a felicidade encontrada no existente estado de coisas é simplesmente substituto e falsidade, a arte vê-se obrigada a quebrar a sua promessa para permanecer fiel à existência (ibid.: p.342).*

U. Eco (1989: 183) dizia que todos os mitos são falsos, mas também “de uma verdade visceral”. A manipulação do público “diz-nos sempre alguma coisa sobre a fisiologia das nossas vísceras: e, portanto, uma grande máquina de mentira de alguma maneira diz a verdade”.

### 3.3. Marina Abramovic

A obra de arte total, defendida por Hermann Nitsch, também é um ideal de Marina Abramovic. Numa entrevista a Linda Montano (2000: 334) ela constata que, na sociedade ocidental, a arte resulta da desarmonia entre o ser humano e a natureza, contrastando com a harmonia presente na sociedade oriental. Aqui, a arte desempenha o seu sentido religioso, não age isoladamente. No Ocidente a arte encontra-se só. Abramovic expressa o desejo de começar “a new kind of school that brings together philosophy, religion, art, and all things” (cit. por Montano ibid.). A artista confessa que, para ela, o Oriente é “a source of spirituality and also of forgotten knowledge we no longer have. That, together with nature, is very inspiring for me. That is where I can reach art” (Abramovic cit. por Kaplan 1999: 19).

Abramovic refere também que, antes de se dedicar à *performance*, sentiu necessidade de passar largas temporadas na natureza para obter respostas às suas múltiplas interrogações. Vai para o deserto com o seu companheiro de então e também artista, Ulay:

*The desert was a great place for us, because there was a minimum of information, an extremely violent environment, heat, and so on. You were confronted with yourself and your own life (ibid.: 12).*

De seguida procura respostas junto dos aborígenes australianos, que vivem em perfeita união com a natureza, e desenvolvem uma forma de espiritualidade e de cultura que não assenta na produção de artefactos:

*Aborigines don't just make ceremonies three times a year. Ceremony is their life. (...) When they make a ceremony, they spend a long time making the most beautiful objects. The moment the ceremony is finished, the objects are left there, destroyed. And then they start all over again. So there was no material culture. It was very close to how we thought about our life and performance as a way of living (ibid.).*

Segundo Abramovic, apenas sociedades destrutivas, como a nossa, têm necessidade da arte, que funciona como uma ponte para um estado mais próximo da natureza. Os aborígenes

*(...) are completely connected with nature, and there is no doubt in their minds. Suicide doesn't exist in the Aboriginal world because it's not needed. It was very interesting how much we learned, how much we were inspired by this culture. We didn't produce any work there; in nature, you can't make art. Nature is so perfect as it is that art becomes an obstacle. Art can only be done in destructive societies that have to be rebuilt. I see the artist as a bridge between nature and the city. We went to nature to get, and we went to our society to give. Going to nature was a way to recharge. Interestingly, when we came back, everybody was painting, making sculptures, and so on. Our answer was performance. We found new energy for performance, but now less physical and much more mental (ibid.: 12-13).*

No pensamento oriental, o corpo e a mente são um só. Esta harmonia obtém-se através de um processo gradual de transformação, conseguida com o esvaziamento da mente, o que

conduz à “iluminação”. Marina Abramovic utiliza esta técnica há cerca de trinta anos, pretendendo atingir, ela própria e o seu público, um outro estado de consciência (Iles: 1995). Porque a sociedade ocidental está a perder-se: o corpo e o espírito caminham separados, e é como se o corpo se tornasse um estorvo, um obstáculo:

*Art has to have a spiritual value and something that opens certain states of consciousness, because we are losing ourselves so much (...) We are facing a separation of body and mind in the future that has already begun. (...) we are sitting at home with the body in one space, but we are everywhere with the mind by the Internet, by computers, zipping through the world. The body is becoming something very heavy, an obstacle. This separation will become so disastrous that body and mind eventually must come back together. And art has to have the answers (Abramovic cit. por Kaplan 1999: 16).*

Abramovic interessa-se, sobretudo, pelo Budismo Tibetano, em detrimento do Budismo Zen. Neste último, a iniciação é feita com uma parede branca, a partir da qual se salta no vazio. No Budismo Tibetano mergulha-se na sujidade, e tenta-se sair dela (Iles 1995).

*The idea of our society that we have to fix things and things have to be a certain way, then you don't see the flow, you don't see how the whole energy goes, and how things are actually unpredictable. The same is true with life and death. I mean, this moment we are talking and this is the present moment, but the next second this whole roof could fall and you're dead. So it's uncertainty that we have to learn. That the only thing there is is the present. Working with the Tibetans is like the best school I could have for my own work (cit. por Thompson e Weslien 2006: 33-34).*

Esta relação com a sujidade aproxima-se do *Théâtre de la Cruauté* de Antonin Artaud, que tal como na obra de Hermann Nitsch, também aqui exerce a sua influência. Artaud acredita na “metamorfose das condições interiores da alma” através da criação de um “teatro de magia dramática e curativa”, no qual o grito, “o duplo imaterial do excremento”, e outros sons do corpo, têm tanta importância como o discurso oral (Iles 1995).

Hanssen (2001: 23) salienta que, no Budismo Tibetano, a forma como se enfrenta a morte em vida é determinante para a continuação da vida do espírito. Para que se tenha uma morte digna, primeiro é necessário morrer metaforicamente ou simbolicamente. É isto que Marina Abramovic faz em *Cleaning the Mirror I*. Ela enfrenta e desafia o seu medo da morte, lavando um esqueleto. Numa entrevista, a artista confessa que as suas ideias “are much more to do with life and death in general terms” (Abramovic cit. por Iles 1996: 20). O acto de lavar as ossadas,

*(...) has a very different meaning in Tibet and India. Here it's very difficult to transcend the guilt and shame projected onto the bones; I was trying to question this and push it beyond the history of one country. In Tibet and India it would be regarded as highly spiritual. Dying is part of a continuing act of living. Bones are a very pure thing, half way between the material and immaterial. Bones are used in order to overcome the fear of death (ibid.: 21).*





Fig. 10. *Cleaning the Mirror I*, 1996  
Performance  
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)  
Museum Villa Stuck, Munich

As forças da morte detêm em si, não apenas a morte física, mas também sentimentos negativos que privam as pessoas da vida. Para Hanssen (2001: 22-23), a lavagem é, ao mesmo tempo, um ritual e a preparação para um ritual de passagem, que facilita a transição de uma fase de morte simbólica a outra de um novo nascimento. Em *Cleaning the Mirror I*, durante três horas, dá-se o encontro entre um corpo morto, cujos ossos estão expostos ao público como no ritual funerário, e um corpo vivo, cujas mãos vão inchando e mudando de cor com a água. Esta é um intermediário entre a vida e a morte, tal como um curso de água que retira, limpa e renova. Há uma ampliação da consciência da vida através do encontro com a morte. Nesse sentido, o contacto com o esqueleto, ou com a morte concreta, representa também o ultrapassar de um tabu. A mágoa e a melancolia não se encaixam num ideal de vida feliz da sociedade ocidental actual, que afasta de si o cenário de morte, e nunca o considera uma possibilidade para si própria.

Há também uma certa sensualidade no contacto entre os dois corpos. À medida que Abramovic esfrega o esqueleto para dele retirar toda a sujidade, este revela a sua fragilidade. O crânio divide-se em dois, dando à acção um toque de absurdo e macabro.

Esta *performance* artística foi gravada e exposta em cinco monitores empilhados na vertical, de modo a formarem uma coluna do tamanho de um corpo humano. O volume da coluna, maior do que o do corpo humano, exalta o desequilíbrio de proporção entre o ser humano e a morte. Cada monitor representa partes diferentes do esqueleto: a cabeça, o tronco, a mão, a anca, e o pé. O corpo fragmentado, como representação do estado alienado da humanidade - alienação psicológica e social em consequência da industrialização e urbanização - tem sido usado na arte desde o final do século XIX. Este trabalho pode ser visto como uma morte fragmentada, vivenciada como uma aversão mental. A morte pode ser considerada o fim último do corpo e da

mente. Há um corpo sem vida que desaparece. Permanece uma ausência. O corpo morto, o esqueleto, aparece em grande plano em *Cleaning the Mirror I*. O corpo vivo tem uma presença muito discreta, apenas uma mão ou duas que percorrem o esqueleto energicamente. Hansen (ibid.) aponta a probabilidade de as mãos serem uma referência à presença mental da artista.

*Cleaning the Mirror I* antecede um período de dois anos em que Marina Abramovic substitui o esqueleto humano por ossos de vaca, que são lavados e esfregados com igual intensidade perante o público, dando origem à *performance Balkan Baroque*. Nesta acção, vencedora do prémio da Bienal de Veneza em 1997, a artista expõe o seu pesar pela guerra nos Balcãs. Durante quatro dias ela limpa mil e quinhentos ossos de gado, enquanto canta canções tradicionais da sua infância. A morte, como uma entidade corpórea anónima, aproxima-se mais de Abramovic (Hansen 2001: 28-29).

À semelhança de *Cleaning the Mirror I*, os ossos expostos evocam o ritual funerário. A diferença é que, em *Balkan Baroque*, os ossos estão espalhados no chão e o observador convive com eles. Pode-se aqui estabelecer um paralelo com as pessoas que habitavam os cemitérios ocidentais do século XVIII, e que tiveram que se habituar a lidar com as ossadas que as circundavam. Também é importante salientar outra característica do ritual funerário aqui evocada: o culto aos mortos. O pesar de Abramovic é, de certa forma, uma homenagem a todas as vítimas da guerra dos Balcãs.

Há ainda, nesta *performance*, uma referência ao ritual do luto. Perante a tentação de preencher o vazio deixado pela morte, esta evocação dos mortos é uma adaptação à perda. Abramovic não reprime a sua dor nem decide vivê-la em segredo, como faz a sociedade ocidental do final do século XX e inícios do XXI, ela opta por expô-la.



Fig. 11. *Balkan Baroque*, 1997  
Performance vencedora do prémio da Bienal de Veneza de 1997  
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)

O cenário, juncado de ossos de gado, completa-se com três monitores de vídeo, que mostram imagens da artista e dos seus pais. Vestida com uma túnica branca – símbolo da pureza no Ocidente mas, curiosamente, cor do luto entre os orientais - ela conta uma parábola sobre a ratazana dos Balcãs que, quando fica cega, aniquila os da sua própria espécie. Ao mesmo tempo, num monitor, Abramovic transforma-se numa sedutora bailarina de *cabaret* a acenar com lenços de seda vermelhos. É acompanhada pelo pai que lhe aponta uma arma, e pela mãe que lhe tapa os olhos. No cenário há três vasilhas de cobre cheias de água que simbolizam a possibilidade de limpeza e cura.

Hanssen (ibid.) não tem dúvidas que Marina Abramovic vive um ritual de passagem ao explorar a sua ligação emocional com os Balcãs. Um ritual onde a artista alivia o sofrimento dos seus conflitos internos (uma fonte de auto-destruição), da tragédia da guerra – ou seja, da morte simbólica e da morte concreta. Esta limpeza física e mental está associada a um acto de auto-sacrifício. Ao serem limpos, os ossos salpicam de sangue a túnica branca de Abramovic, o que reforça o acto dramático com carácter de sacrifício.

A referência aos Balcãs também está presente no já mencionado *Cleaning the Mirror I*. Aqui o esqueleto pode simbolizar o campo de batalha “where the enemy dirt is fought”, por oposição ao acto de santidade que também está a decorrer: o baptismo como preparação e aceitação. A lavagem dos pés simboliza a humildade e é, muitas vezes, parte integrante de rituais sagrados. A purificação e a limpeza são conceitos do quotidiano que podem encerrar em si uma grande carga simbólica e metafórica. É um processo psicológico que torna conscientes os conflitos e emoções inconscientes, para que possam ser controlados e dominados no presente (ibid.: 29).

Marina Abramovic argumenta que a *performance* artística é uma oportunidade para “empty oneself, empty and transform, become centered, go empty” (cit. por Hanssen 2001: 25). E isto ela consegue integrando elementos ritualistas nas suas *performances* artísticas. Ao ser interrogada por Linda M. Montano acerca dos seus rituais de infância, a artista responde que, quando criança, sentia uma grande necessidade de ordem, e se inquietava com o que era permitido e proibido:

*I remember very clearly, a need for order, for what is allowed and what is not allowed. (...) I would go out on the street to walk, and when I reached the staircase, I felt I must take the first step with my left foot, then left with right, left with right, feeling that if I don't do this, something terrible will happen* (cit. por Montano 2000: 329).

Tinha também frequentemente sonhos traumáticos:

*(...) Often I dreamt that I would pick up one button from the uniform of the old Yugoslav army - just one button - and the whole cosmic order would change. I would be facing madness in the dream and wake up in complete fear* (ibid.).

Este pavor estaria presente, mais tarde, nas suas *performances*. Se não houvesse pânico, isso significava que o trabalho não estava a funcionar:

*Later on, I related this to my performances, because every time I had a concept in my head from my early work, I was incredibly afraid from it. It was total panic. And that was just from the concept. So every time I felt the panic, I knew that I was on the right track (...) In my early works with the cutting and blood stuff I did, I had an incredible fear of bleeding, but I had to go through that. To break through the symmetry of early childhood. I broke through the inside voice, which told me that I should not do something. In real life, as a child, I listened to that voice, but in performance, I broke it (ibid.).*

Nas suas acções, Abramovic assimila elementos ritualistas de várias tradições (repetição, transe, flagelação). Incorporando práticas do Budismo Tibetano, do Islão, e dos aborígenes australianos, ela procura estados limite entre o mental e o físico, onde o medo da dor, da morte ou das limitações do corpo são transcendidas. É ao enfrentar o medo e a dor, em vez de lhes resistir, que ocorre a transformação, permitindo outros níveis de consciência. O acto em si é arte, a forma é a mensagem, e o sangue é o símbolo do sacrifício. Hanssen (2001: 25-26) relembra que uma *performance* artística é realidade. O artista vive as várias experiências do momento, mas não deixa de ser uma realidade encenada.

No decorrer de uma entrevista com Janet A. Kaplan, Abramovic descreve os rituais que executa quando se prepara para uma *performance* artística, processo que descreve como contraditório:

*(...) because there are moments in my life when I need to completely withdraw and do ritual practice. I go to a monastery and spend three months in total retreat. I do not see anybody, and I do very radical things. But when I finish this monastery trip, I go to New York and do all the bad things for my body - eating half a kilo of chocolate, watching bad movies. But both of these are reality (cit. por Kaplan 1999: 10).*

No início, ela envergonhava-se dessa dificuldade de encontrar um equilíbrio entre a espiritualidade do seu trabalho e da sua vida. Mas trata-se de uma dualidade que é intrínseca ao ser humano:

*(...) I find even if I wish to equalize spirituality in my work and my life, it's difficult to do. I used to be ashamed of that. Now I like to analyze this openly to show others that we all have this problem. The thing is to learn from your own art because it is much farther along than you are (ibid.).*

Hanssen (2001: 25) coloca a hipótese de, em *Thomas Lips* (1975), Abramovic se estar a oferecer num ritual de sacrifício. Em entrevista a Janet A. Kaplan, Marina Abramovic afirma que, para ela, “the idea of female sacrifice is quite interesting (...) I would like to be crucified” (cit. por Kaplan 1999: 14). Sentada nua em cima de uma mesa, come um litro de mel com uma colher de prata, e bebe um litro de vinho tinto de um cálice de cristal, antes de o partir. Depois desenha uma estrela de cinco pontas no seu estômago com uma lâmina, e flagela-se até não sentir dor.



Fig. 12. *The Lips of Thomas (Seven Easy Pieces)*, 2005  
Performance  
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)  
Guggenheim Museum, New York

De seguida deita-se sobre uma cruz de gelo. Um aquecedor suspenso sobre o estômago provoca o sangramento da estrela, enquanto o resto do corpo começa a gelar (Hanssen 2001: 25).

Como já foi referido anteriormente, Perlmutter (2009: 3) estabelece a ligação entre estes actos e os martírios efectuados pelos cristãos para acederem aos auto-sacrifícios da igreja primordial. Numa *performance* artística, o corpo do artista manchado de sangue é de uma violência extrema, e está, geralmente, associado ao conceito religioso de flagelação, que se insere nos rituais de iniciação. O iniciado vivencia uma morte aparente para logo depois renascer. Nestas práticas o corpo é submetido a uma disciplina rigorosa, desde a abstinência à auto-mortificação. A abstinência, que simboliza a morte, pode englobar a ausência de palavras, comida, bebida e repouso. Nos rituais de passagem, as acções violentas funcionam como exames, nos quais o iniciado tem que ser aprovado para poder passar à fase adulta.

O investigador norte-americano Rudolph Bell descreve, no seu livro *Holy Anorexia* (Chicago, 1985; cit. por Perlmutter 2009: 3), a vida de Caterina Benincasa (1347-1380), que ficou na história como Sta. Catarina de Siena, Doutora da Igreja. Esta mística medieval entrega-se à mortificação cristã através da tortura. Aos dezasseis anos começa a ingerir apenas pão, água e vegetais crus. Faz um voto de silêncio durante três anos, falando apenas na confissão. Enverga vestuário de lã, e substitui o seu cilício, cuja sujidade a ofende, por uma corrente de ferro que lhe cinge a cintura. Trá-la tão apertada que lhe inflama a pele. Ela flagela-se três vezes por dia com esta corrente. Cada flagelação tem a duração de uma hora ou de uma hora e meia, escorrendo-lhe o sangue dos ombros aos pés. Kim Hewitt, em *Mutilating the Body: Identity in Blood and Ink* (Bowling Green, Ohio, 1997; cit. por Perlmutter ibid.: 3), refere que Caterina Benincasa tem visões, fruto da sua devoção religiosa, o que a encaminha para uma união mística com Deus. A Igreja

Católica canoniza-a e ela serve de ideal para as anorécticas sagradas dos dois séculos que se seguem.

Para Perlmutter (2009: 5), o ritual da morte na *performance* artística contemporânea não consegue atingir os objectivos de um ritual religioso. Isto porque os rituais religiosos de sacrifício com sangue ou de mortificação requerem sempre a participação de um grupo ou comunidade. A Igreja Católica, por exemplo, legitima e defende os rituais privados dos seus santos e monges – mesmo se desencoraja, de um modo geral, os excessos penitenciais<sup>39</sup>. Assim sucede também noutras religiões: nas cerimónias da *Ashura*, alguns muçulmanos xiitas lembram o martírio do imã Hussein, neto de Maomé, através de impressionantes flagelações colectivas em que o sangue corre livremente<sup>40</sup>. E quando ocorre a mortificação em rituais de iniciação, ela é justificada como fazendo parte integrante de uma tradição cultural. Acontece que os artistas não têm uma doutrina colectiva de crenças ou uma comunidade de crentes para fundamentarem os seus rituais.

Segundo René Girard (cit. por Perlmutter 2009: 5), há ainda outros motivos que conduzem ao fracasso deste tipo de *performance* artística. Em *La Violence et le sacré*, (Paris, 1972), o autor evoca o conceito de “crise sacrificial” para designar algo que, segundo ele, ocorre quando toda estrutura sacrificial falha. De acordo com este conceito, o ritual falha nas seguintes situações: quando a vítima a ser sacrificada perde a sua relação de afinidade com a comunidade; quando o ritual não é credível no seio da comunidade; e quando há desigualdade entre violência pura e impura. Se aumentar a distância entre a vítima a ser sacrificada e a comunidade, toda a semelhança é destruída. A vítima perde a capacidade de atrair para si os impulsos violentos, e o sacrifício deixa de servir de “bom condutor no sentido em que o metal é um bom condutor de electricidade” (ibid.). Girard afirma que esta incapacidade do ritual atingir os seus objectivos pode originar uma onda de violência descontrolada. Isto porque a ruptura do acto sacrificial constitui uma ameaça para o equilíbrio e harmonia da comunidade. Sendo assim, e ainda segundo Girard, as *performances* violentas falham como ritual expiatório.

No entender de Arthur Danto (ibid.), o objectivo deste género de *performance* artística é o sacrifício do artista, de modo a que através dele o público se transforme. É uma tentativa de ressuscitar a magia da arte, que se perde quando a arte passa a designar-se como arte. A utilização de sangue nestas *performances* artísticas, sobretudo quando o artista pretende atingir a redenção espiritual, é um acto de idolatria porque o artista transforma-se num deus. É ainda considerado um comportamento desviante, porque actos como a auto-mutilação não podem ser culturalmente sancionados numa sociedade fundada em valores Judaico-Cristãos. Já Georges Bataille (ibid.: 6) recorda que, nas religiões pré-cristãs, a transgressão é aceitável<sup>41</sup>. No

<sup>39</sup> É o caso, por exemplo, das flagelações e crucificações que acontecem todos os anos pela Páscoa, nas Filipinas.

<sup>40</sup> A autoflagelação é considerada uma prática herética no Islão e apenas uma pequena minoria de xiitas a praticam, em países como o Bahrein, Iraque e Paquistão.

<sup>41</sup> No Accionismo Vienense há alguns casos de transgressão a ressaltar. Gunter Brus e Otto Muehl apresentavam, nas suas *performances*, os seus corpos ensanguentados e violentamente mutilados. Brus também utilizava o seu corpo como reflexo do potencial do inconsciente colectivo, expressão do acto sacrificial. Rudolph Schwartzkogler infligia em si práticas de auto-mutilação. Há registos fotográficos que mostram Schwartzkogler a amputar o seu pénis. A sua morte tem uma aura de mistério (Perlmutter 2009: 2). A historiadora, Kristine Stiles (cit. por Perlmutter 2009: 2), considera que Schwartzkogler estava obcecado pela montagem fotográfica de *Saut dans le Vide* de Yves Klein, e que, por isso, saltou de uma janela. Ela

cristianismo, a transgressão revela o que está escondido, ou seja, que o sagrado e o proibido são um só, e que o sagrado pode ser alcançado através da violência de um tabu.

Perlmutter (2009: 6) verifica que há cada vez mais artistas com projectos de *performance* artística contemporânea e ritual da morte a utilizar o sangue e a violência com público a assistir. Ele designa estas acções de "mortificação pós-moderna" porque nelas o artista sujeita-se a um ritual de purificação espiritual, em que o sacrifício físico é um meio para derrubar limites sociais e pessoais. Apesar de, como refere o autor, estas acções não se poderem designar de rituais religiosos, elas não deixam de ser rituais (ibid.: 5-6). No futuro, será o público e não o artista a definir este estilo de arte. Se a participação do público for activa, e sendo esta participação condição para a ocorrência de um acto religioso e de uma transformação comunitária, a *performance* artística deixará de se posicionar no domínio da estética, para ocupar o seu lugar na sociedade como um novo movimento religioso (ibid.: 6).

Quando, numa *performance*, o artista se oferece em acto sacrificial, a experiência do público tem grande influência na interpretação do evento. Tanto Danto como Girard têm a mesma opinião relativamente à importância desta participação do público. Para Danto (cit. por Perlmutter 2009: 6) o que distingue este tipo de *performance* artística de outra forma de arte é o facto do público poder nela participar ou não. Para Girard (ibid.) a participação ou não do público neste género de *performance* artística é o que a diferencia do ritual.

Na generalidade do meio artístico, acções deste género, revestidas de masoquismo, ascendem à categoria de arte espiritual, o que corresponde ao conceito de mortificação em rituais iniciáticos e no ascetismo cristão. Também corresponde à teoria do sacrifício de Georges Bataille (cit. por Perlmutter 2009: 4), para quem o sacrifício conduz à harmonia entre a vida e a morte, dando a vitalidade da vida à morte, e a inquietação da morte à vida. Abre-se então uma janela para o mistério do desconhecido.

Birringer (2003: 66-67) afirma que Abramovic utiliza o ascetismo do silêncio e do jejum como estratégia para criar obras de arte que espelham rituais do quotidiano, por exemplo, sonhar, pensar, descansar, sentar e levantar. Esta estratégia opõe-se ao Accionismo Vienense e ao *Teatro de Orgias e Mistérios* de Hermann Nitsch, bem como às *action-paintings* violentas do grupo japonês *Gutai*.

Também Chrissie Iles (1995) referencia a grande influência que o silêncio de John Cage tem no trabalho de Marina Abramovic. Para Cage a audição é o sentido com uma abrangência pública maior, porque permite contactar com pessoas à distância. No início da sua obra, Abramovic mantém uma certa distância do público. Cria ambientes sonoros, como *Three Sound Boxes* (1971), três caixas colocadas numa galeria, que emitem o som de ovelhas, do mar e do vento. É uma tentativa de convencer o público a atingir um estado alterado de consciência. Em 1972, com *Sound Environment White*, Abramovic cria um vazio artificial quando cobre as paredes

---

também salienta que o artista se envolveu em práticas ascéticas de purificação do corpo, o que conduziu à sua morte. Stiles (ibid.) designa a morte de Schwartzkogler como um acto violento que falhou como ritual de purificação.



do *Student Cultural Centre*, em Belgrado, com folhas de papel branco. A este ambiente acrescenta um gravador que grava e amplifica o silêncio do compartimento. Uma vez mais, a referência é Cage que, em 1952, descobria que o silêncio não é a ausência de som, mas um dos seus componentes<sup>42</sup>. Para ele o silêncio é uma poderosa metáfora para o “não-ser”, através do qual se alcança o “ser”.

Na *performance* artística, *The House with the Ocean View*, realizada na Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, em 2002, Marina Abramovic transforma a galeria na sua casa, durante 12 dias.



Fig. 13. *The House with the Ocean View*, 2002  
*Performance*  
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)  
Sean Kelly Gallery, New York

É de uma estrutura elevada do chão constituída por um quarto de dormir, uma sala de estar e uma casa de banho, que ela observa o público em total silêncio. Esta meditação silenciosa, acompanhada de um jejum rigoroso, só é interrompida para executar tarefas banais do quotidiano, como tomar banho, urinar, beber água e dormir. A artista afixa algumas regras para o público numa parede: “(1) remain silent, (2) establish energy dialogue with the artist, (3) use telescope” (Birringer 2003: 67). Ela exige do público as mesmas restrições e sacrifícios a que ela se submete, porque é deste mesmo público que ela vai retirar a força para a sua concentração. No meio de uma cidade cosmopolita, onde reina a agitação e o crime, a artista constrói o seu “santuário” particular de purificação e transformação, que contrasta com a actual corrente artística saturada de instalações conceptuais e ambientes multimédia. Um “santuário” que ela não pode abandonar, pois para o fazer teria que descer por uma das três escadas construídas com facas de talhante.

<sup>42</sup> Cage tornou-se famoso pela sua composição de 1952, *4'33"*, três movimentos executados sem que uma única nota seja tocada. Na verdade, o que compõem a peça são os sons do ambiente que os ouvintes percebem durante a *performance*, e não os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio.





Fig. 14. *The House with the Ocean View*, 2002  
Performance  
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)  
Sean Kelly Gallery, New York

Contudo, Birringer (2003: 68) faz notar que conceitos como o de “pureza” e “purificação” são altamente contestados e sujeitos a uma pluralidade de interpretações. Para além de que Abramovic não se contenta apenas com um simples jejum purificador e regenerador. Ela desfruta do acto de exhibir um “espectáculo” numa galeria comercial. A sua purificação é, de certa forma, uma libertação.

Por vezes Abramovic alude à problemática da “viagem espiritual”, a libertação do corpo espiritual, contido no corpo físico:

*(...) the physical body is a machine. It is the shell for the spiritual body. When the physical body is maintained at a minimum the spirit can free itself from it and travel* (cit. por Rico 1998: 52).

Nisto assemelha-se ao espírito do xamã que, durante o transe, “viaja” até ao mundo das almas, ou à viagem espiritual dos budistas. Conta a tradição que alguns monges budistas se sentavam a meditar em silêncio debaixo de uma queda de água. O som e a pressão contínuas que ela emitia acabavam por esvaziar o pensamento. No final, os monges tinham vivenciado uma nova dimensão de silêncio. Esta experiência de silêncio, bem como aquela vivida por Abramovic na *performance* artística, *The House with the Ocean View*, traduz-se numa morte simbólica, que conduz a um renascimento. Um novo ser que revela um corpo e uma mente regeneradas. Estes longos silêncios têm raiz nas experiências que Abramovic viveu com os aborígenes australianos e com a meditação budista *vipassana*. Nesta prática, a meditação faz-se com várias posturas: sentado,

deitado, em pé e a caminhar. Tanto o corpo como a mente são submetidos a um alto nível de meditação, de modo a atingirem outros níveis de consciência (Iles 1995).

Stokic (2008) evoca a preocupação de Marina Abramovic com o ritual da morte concreta, nomeadamente em *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End*. Este tipo de ritual referencia que a ligação emocional à morte do outro é, no fundo, uma interiorização da morte do si próprio. A morte que surge repentinamente, sem avisar, é uma praga, aterroriza. Nestas circunstâncias, a vida do ser humano sofre uma interrupção imprevisível, pondo fim à sua crença de ser imortal. Através da exposição de imagens de morte relativas à guerra, Abramovic toma consciência da sua própria condição de mortal.

*I have no idea why I had to gather all these images of cruelty. It all started with the killing of a pig by a shaman in Laos, which was done for a spirit. But the killing of humans that I see everywhere on the Internet does not have a redemptive quality* (Abramovic cit. in Stokic 2008: 8).

Nesta video-instalação, *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End*, Abramovic cria um cenário padrão, neste caso de guerra, de forma a gerar um ritual psicodramático executado por crianças. A artista exprime o acesso fácil que estas crianças têm a armas de plástico, exibindo-as como crianças-soldados. A purificação espiritual através da morte simbólica também é evocada, o próprio título é ilustrativo desta intenção. O vocábulo *emptiness* refere-se ao vazio. Como já foi referido, no pensamento oriental acredita-se que é necessário esvaziar a mente para alcançar a harmonia entre a mente e o corpo. Uma transformação gradual que dá origem a uma elevada consciência do ser (Stokic 2008: 10, 12). Abramovic faz questão de explicar:

*There is a two-fold meaning: first of detachment, you are like water and nothing can harm you – everything passes through you, and you don't absorb anything, as you are transitory. We are transitory beings on this planet – this is a positive meaning. And also the second meaning: war and violence are bringing people to spiritual emptiness in a negative sense* (cit. por Stokic 2008: 14).

O projecto *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End* é concebido quando a artista visita Laos pela primeira vez, em 2006. Este trabalho é inspirado nas reflexões do Dalai Lama (cit. por Stokic 2008: 14) sobre o perdão: “Only when you learn forgiveness, you can stop killing. We should learn to forgive our enemies.”

No que se refere à morte concreta, ao sofrimento e à guerra, Marina Abramovic faz questão de mencionar o livro de Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. No início desta obra, Sontag evoca as reflexões de Virginia Woolf acerca guerra:

*Men make war. Men (most men) like war, since for men, there is some glory, some necessity, some satisfaction in fighting that women (most women) do not feel or enjoy* (Virginia Woolf cit. por Stokic 2008: 8).

Ela cita os comentários de Wolf relativos a fotografias da Guerra Civil Espanhola, em jornais contemporâneos:

*This morning's collection contains the photograph of what might be a man's body, or a woman's, it is so mutilated that it might, on the other hand, be the body of a pig. But those certainly are dead children. And that undoubtedly is the section of a house. (...) War is an abomination; a barbarity; war must be stopped* (Virginia Wolf cit. por Stokic 2008: 8, 10).

Com *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End* Abramovic aborda a dor do “outro”, pretendendo despertar o sentimento de compaixão no público. Ela faz uma crítica ao excesso de violência na sociedade contemporânea, tanto na vida real como na arte (Stokic 2008: 10, 18). A espiritualidade, que não arte, poderá ser talvez a chave do futuro:

*But I also don't believe in Beuys, that living through art we can change society. I really think that deep spirituality is the real key, and not art. Art is one of the tools, but not the only one* (Abramovic cit. por Thompson; Weslien 2006: 30).

### 3.4. Conclusão

As acções performativas revestem-se de formas variadas, conforme a época e o local onde ocorrem. O *performer* assume uma função distinta nos rituais tribais, no teatro medieval, nos espectáculos renascentistas ou *soirées* parisienses. Ao longo da história da arte contemporânea, a *performance* artística foi a grande impulsionadora de novos movimentos artísticos. Desde os seus inícios, no Futurismo e Dadaísmo, a *performance* artística derrubava fronteiras e erguia a esperança de fundir a vida com a arte, e, assim, construir uma nova ordem social. Uma expectativa que se revela, finalmente, como género autónomo a partir de 1970.

No caso de Hermann Nitsch, a tentativa de unir arte e vida dá origem a uma encenação teatral, com raízes em rituais da morte arcaicos e cristãos. Nitsch cria O *Teatro de Orgias e Mistérios*, palco de celebrações dionisiacas, onde o sacrifício é simbolizado através de animais mortos e tinta vermelha representativa de sangue. Os corpos envoltos de sangue encerram em si, simultaneamente, sofrimento e sensualidade, o que potencia a libertação da agressividade humana que, segundo Nitsch, foi reprimida por uma sociedade tecnocrata.

A purificação e redenção através do sofrimento também estão presentes no trabalho de Marina Abramovic, se bem que numa perspectiva diferente. A artista utiliza práticas de auto-sacrifício, semelhantes a rituais medievais de mortificação cristã para se redimir a si e à humanidade. À semelhança de Nitsch, Abramovic é influenciada por Artaud, na medida em que imprime às suas *performances* artísticas uma força dramática e curativa. Contudo, ao contrário das *performances* artísticas de ritual da morte de Nitsch, as de Abramovic são demasiado centradas nela própria, diminuindo, assim, a sua eficácia como ritual.

Tendo em consideração a perspectiva destes dois casos de *performance* contemporânea, sobejam algumas questões. Por que é tão difícil ao ser humano viver e concretizar uma utopia? Será possível, um dia, transpor encenações como as de Nitsch para a vida quotidiana, e libertar o ser humano das suas repressões? Será que as pessoas precisam de experimentar o sofrimento, seja ele sádico ou masoquista, para expurgar o que lhe é nocivo?

## Capítulo 4

### Conclusões e Comentários

O enigma da morte sempre inspirou artistas, músicos e poetas. Mas ela encontra-se também presente no quotidiano das pessoas comuns, e a sua simbologia é inerente ao imaginário identitário de todos os povos e culturas. A partir do momento que se sai do útero materno, começa-se a conviver com os processos naturais da vida e da morte. Há, simultaneamente, um encantamento e um temor em relação à temática da morte. Todavia, a maioria das pessoas sente a ansiedade de evitar uma morte inevitável, o medo de morrer. Na sociedade ocidental do século XX e inícios do XXI, elas utilizam qualquer subterfúgio para se evadirem da temática da morte, para ocultarem a morte. Poucas se apercebem da importância de coabitarem com a morte - quiçá de a converterem na sua companhia diária, como sugeria Montaigne - para não serem surpreendidas pelo inesperado. Mas compreende-se que a sociedade actual não abra espaço para esta reflexão, uma vez que se atropela diariamente num ritmo de vida frenético. As pessoas refugiam-se na realidade ilusória e impermanente, tentando a qualquer custo garantir a sua imortalidade.

O tema da morte está presente em todas as culturas e os cerimoniais e símbolos que lhe estão associados fazem parte integrante do imaginário colectivo. Tal como o ser humano se compõe de uma dualidade, manifestando-se no individual e no colectivo em simultâneo, assim também os rituais mortuários se apresentam como um misto de individual e de colectivo, de particular e de geral. Marcam presença em todas as culturas, mas com significados particulares e funções distintas. Estes rituais, impregnados de grande poder mítico e religioso, são um contributo importante para a união e formação da identidade do grupo. Contudo, Martine Segalen questiona a definição de “ritual”, e a sua sobrevivência numa sociedade onde o sagrado e a religião são substituídos pelo racional mundo tecnológico.

Émile Durkheim, R. Rappaport e R. Schechner sustentam que os rituais não abrangem apenas as estruturas do pensamento, são também a execução de acções; são o pensamento em acção. A estas acções eles atribuem a designação de *performance*. Sendo assim, pode-se dizer que todo o ritual é uma *performance*. E é aqui que se estabelece a relação com a *performance* artística, pois esta também consiste na execução de uma acção pelo corpo do artista. Esta acção envolve sempre um intenso processar de ideias e conceitos.

A obra de Marina Abramovic e Hermann Nitsch tem como tema fulcral a morte e os seus rituais. Ambos utilizam, nas suas *performances* artísticas, o sangue como elemento aglutinador da vida e da morte. Contudo, o sangue de Abramovic provém do seu próprio corpo, resultante da auto-mutilação e auto-flagelação, enquanto o de Nitsch tem origem no sacrifício (encenado) de animais. Ambos recorrem ao carácter dramático e libertador do *Théâtre de la Cruauté* de Artaud, mas as acções de Nitsch são encenadas e filmadas sem a presença de um público, apenas

alguns amigos, sendo o sangue substituído por tinta vermelha. Pode-se, então, dizer que, para Nitsch, bem como para os artistas do Accionismo de Viena, a teoria *arte=vida* limita-se a uma encenação teatral. Esta simulação obriga a uma profunda reflexão acerca da ilusão dos sentidos e da arte. Até que ponto se domina a percepção daquilo que se pensa ser a realidade? O que é o Real? O que é o Irreal? O que é a Verdade? O que é a Mentira? O que aconteceu à pretensão inicial da *performance* artística de unir a arte e a vida, e de as transformar numa obra de arte total? Não será a função da *performance* artística evocar novas realidades? Novas utopias? Não deve a *performance* artística retomar a sua rota original? Ou deve continuar a servir a ilusão da arte, árido reflexo da realidade quotidiana, e não mais esperança renovada da humanidade?

Tanto as *performances* artísticas de Abramovic como as de Nitsch reportam para rituais religiosos arcaicos de sacrifício, que utilizam o sangue e a envolvência activa da comunidade na sua realização. Tais acções sacrificiais de morte simbólica, em que o corpo se submete à abstinência e mortificação, têm como objectivo a purificação espiritual e o renascimento para uma nova vida. O sacrifício é a aliança entre a vida e a morte, e a transgressão defendida por Sade encontra paralelo nas *performances* artísticas de Abramovic e Nitsch, no sentido em que ambos tentam abalar as estruturas estabelecidas. No sentido evocado por Sade, se a transgressão é sempre direccionada às normas “sagradas” em vigor, então ela transforma-se num sacrilégio. Abramovic defende que o equilíbrio do ser humano se alcança através da união do corpo e da mente. E Nitsch considera que o ser humano deve retornar aos mitos, de forma a que o individual se funda no colectivo, e assim possa libertar o seu inconsciente.

Abramovic e Nitsch exaltam o seu impulso narcísico e tentam ascender ao mundo dos deuses. Tentativa malograda e inútil, pois se tudo é uma encenação, todas as sensações são fingidas e, por isso, não pertencem ao *performer*, mas à personagem que ele está a interpretar. Apesar de tudo, e mesmo no meio da simulação, estes *performers* têm a possibilidade de assumir a sua faceta dionisiaca, e desfrutar de uma experiência corporal e sensual que os conduza ao êxtase.

Quanto ao carácter religioso das *performances* artísticas de Abramovic e Nitsch, também falha no sentido em que eles não têm uma comunidade de crentes que fundamente os seus rituais, que, por este motivo, carecem de autenticidade e verdade. Tanto em Abramovic como em Nitsch, a comunidade limita-se a um pequeno grupo de observadores, cujo número é insuficiente para ser considerado uma verdadeira comunidade. Será possível que, no futuro, se houver uma envolvência da comunidade, se poderá falar na *performance* artística como um novo movimento religioso, alicerce de uma nova ordem social? A acontecer assim, diluir-se-ia a fronteira entre a arte e a vida, e a *performance* artística cumpriria o seu propósito inicial.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Th. W. (1982) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

ARGAN, Giulio Carlo (1988) *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa.

ARIÈS, Philippe (1988, 1977) *O Homem Perante a Morte I*. Lisboa: Publicações Europa-América.

\_\_\_\_\_(1988, 1977) *O Homem Perante a Morte II*. Lisboa: Publicações Europa-América.

\_\_\_\_\_(1989, 1975) *Sobre a História da Morte no Ocidente Desde a Idade Média*. Lisboa: Edições Teorema.

BATAILLE, Georges (1988) *O Erotismo*. Lisboa: Editora Antígona.

BAUMAN, Zygmunt (2007, 1995) *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*.

Lisboa: Relógio D'Água.

BIRINGER, Johannes (2003) "Marina Abramovic on the Ledge" in *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 25/2: 66-70.

CARR, Cynthia (1993) *On Edge, Performance at the End of The Twentieth Century*. New England: Wesleyan University Press.

CHIPP, H. B. (1999) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

CLOTTE, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David (1996) *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: Seuil.

CONCEIÇÃO, Joaquina Santos (2004) "Rituais mortuários: espaço de construção identitária" in *Revista Espaço Académico*. 94/3: 1-8.

DANTO, Arthur C. (2003) *El Cuerpo/ El Problema del Cuerpo*. Madrid: Editorial Síntesis.

ECO, Umberto (1989) *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Lisboa: Difel.

ELIADE, Mircea (1999, 1957) *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

FLACELIÈRE, Robert (s.d.) *A Vida Quotidiana dos Gregos no Século de Péricles*. Lisboa: Livros do Brasil.

FREUD, Sigmund (2009; 1920) *Para Além do Princípio do Prazer*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

GENNEP, Arnold van (1960, 1908) *The Rites of Passage*. Londres: Routledge.

GOFFMAN, E. (1967) *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Nova Iorque: Anchor Books.

GOLDBERG, RoseLee (1999, 1998) *Performances l'Art en Action*. Paris: Thames and Hudson.

GOLDBERG, RoseLee (1999) *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames and Hudson.

GROSENICK, Uta (2003) *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen.

ILES, Chrissie (1996) "An Interview with Marina Abramovic" in *Performance Research On Risk*. 1/2: 20-26.

ITURRA, Raúl (1995) "Tu Ensinas-me Fantasia, Eu Procura Realidade" in *Educação, Sociedade & Culturas*. 4: 91-103.

JONES, Amelia (1994) "Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities" in *Art History*. 17/ 4: 554-584.

JONES, Amelia (1998) *Body Art Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (1999) *Performing the Body/Performing the Text*. Abingdon, Oxon: Routledge.

KAPLAN, Janet A. (1999) "Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramovic" in *Art Journal*. 58/2: 7-21.

KILPATRICK, David (2008) "Hermann Nitsch and David Kilpatrick: A Conversation" in *Hyperion*. 3/4: 67-73.

KOVÁCS, Maria Júlia (2008, 1992) *Morte e Desenvolvimento Humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo.



KÜBLER-ROSS, Elisabeth (1998, 1981) *Sobre a Morte e o Morrer*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

LÉVINE, Éva; TOUBOUL, Patricia (2002) *Le Corps*. Paris: Flammarion.

MACEDO, João Carlos Gama Martins de (2004) *Elisabeth Kübler-Ross: a necessidade de uma educação para a morte*. (Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Educação, área de especialização em Educação para a Saúde) Minho: Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho.

MONTANO, Linda M. (2000) *Performance Artists Talking in the Eighties*. Los Angeles: University of California Press.

MORIN, Edgar (1988) *O Homem e a Morte*. Lisboa: Edições Europa-América.

MUNANGA, Kabengele (1995/96) "Origem e Histórico do Quilombo na África" in *Revista USP*. 28/4: 56-63.

NIETZSCHE, Friedrich (1999, 1892) *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.

PINTO, José (2005) *Rituais Funerários na Gavieira – Uma etnografia da morte numa microsociedade serrana do concelho de Arcos de Valdevez*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez.

RAPPAPORT, Roy A. (1979) *Ecology, Meaning, and Religion*. California: North Atlantic Books.

RINPOCHE, Sogyal (2005, 1993) *O Livro Tibetano da Vida e da Morte*. Lisboa: Editora Prefácio.

SANTOS, José Mário Peixoto (2008) "Breve Histórico da 'Performance Art' no Brasil e no Mundo" in *Revista Ohun*. 4/4: 1-32.

SCHECHNER, Richard (2003, 1988) *Performance Theory*. Londres: Routledge.

SCHECHNER, Richard (2006, 2002) *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.

SCHIMMEL, Paul et al. (1998) *Out of Actions Between Performance and the Object 1949-1979*. Nova Iorque: Thames and Hudson.

SEGALEN, Martine (2000) *Ritos e Rituais*. Lisboa: Publicações Europa América.

TESTARD-VAILLANT, Phillipe (2006) "Les Différents Modes de Vie de nos Ancêtres –les Rites Funéraires" in *Science & Vie*. Juin/235: 108-111.

THOMPSON, Chris; WESLIEN, Katarina (2006) "Pure Raw - Performance, Pedagogy, and (Re)presentation" in *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 28/1: 29-50.

TOEPFER, Karl (1996) "Nudity and Textuality in Postmodern Performance" in *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 18/3: 76-91.

TRINKAUS, Erik (1999) "The early Upper Paleolithic human skeleton from the Abrigo do Lagar Velho (Portugal) and modern human emergence in Iberia" in *Proceedings of the National Academy of Science (USA)*. 96/June: 7604-7609.

TURNER, Victor (1987, 1986) *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

URSPRUNG, Philip (1999) "Catholic Tastes: Hurting and Healing the Body in Viennese Actionism in the 1960s", in Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body, Performing the Text*. Londres e Nova Iorque: Routledge. pp. 138-152.

JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (1999) "Introduction", in Amelia Jones e Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body, Performing the Text*. Londres e Nova Iorque: Routledge. pp. 138-152.

WAGNER, Richard (2003, 1849) *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Editora Antígona.

WAUGH, Evelyn (1948) *O Ente Querido*. Lisboa: Editora Ulisseia.

WINKLER, Michael (1988) "Hermann Nitsch 'Orgien Mysterien Theater' und die 'Hysterie der Griechen.' Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900" by Ekkehard Stärk in *The German Quarterly*. 61/4: 590-591.

## **Catálogos**

AAVV (s.d.) *Hermann Nitsch*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien and authors.

HANSEN, Elisabet (2001) *Marina Abramovic: Cleaning the Mirror I*. Oslo: The National Museum of Contemporary Art.

ILES, Chrissie (1995) *Marina Abramovic: objects performance video sound*. Oxford: Museum of Modern Art.

RICO, Pablo J. (1998) *The Bridge: Marina Abramovic*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

RYCHLIK, Otmar (1987) *Hermann Nitsch*. Áustria: Wiener Secession.

STOKIC, Jovana (2008) *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End*. Genève: Galerie Guy Bärtschi.

### **Outras fontes de pesquisa**

NÉSPOLI, Eduardo (2004). *Performance e Ritual: Processos de Subjetivação na Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes: Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes. Acedido em: 24, 10, 2009, em:

[http://performare.googlegroups.com/web/%5BPERFORMARE%5D%20Performance%20e%20ritual\\_N%C3%A9spoli%2C%20E.pdf?gda=X8uWYm0AAAAbgYSoaoKrJv9Z8R16US0IB8Fd010RKIDhatz1KXGJgQHckB6qjeT1Sx1YSs6V9II4cCAgOT0ejoleXABz0DJEIr2o\\_2kPnOQHKt0\\_4yGakJq8p2CEgTsqGeM1S3w2a13INv--ykrTYJH3IVGu2Z5&hl=pt-BR](http://performare.googlegroups.com/web/%5BPERFORMARE%5D%20Performance%20e%20ritual_N%C3%A9spoli%2C%20E.pdf?gda=X8uWYm0AAAAbgYSoaoKrJv9Z8R16US0IB8Fd010RKIDhatz1KXGJgQHckB6qjeT1Sx1YSs6V9II4cCAgOT0ejoleXABz0DJEIr2o_2kPnOQHKt0_4yGakJq8p2CEgTsqGeM1S3w2a13INv--ykrTYJH3IVGu2Z5&hl=pt-BR)

PERLMUTTER, Dawn (2009) "The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder" in *Anthropoetics*. 5/2. Acedido em 03, 12, 2009, em:  
<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>